

soldati fotografi

fotografie della grande guerra sulle pagine di "Le Miroir"



Museo Storico Italiano della Guerra

In copertina "Le Miroir" n. 75, 2 maggio 1915



Soldati fotografi

Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di “Le Miroir”

Stefano Viaggio
Luigi Tomassini
Joëlle Beurier

Redazione

Anna Pisetti
Camillo Zadra

Traduzioni delle didascalie di “Le Miroir”

Loredana Moroni
Stefano Viaggio

Traduzione del saggio di Joëlle Beurier

Aurora Savelli

Digitalizzazione delle immagini

Edizioni Osiride, Rovereto

Progetto grafico

Alessio Periotto

Realizzazione

Edizioni Osiride

Le immagini tratte da “Le Miroir” provengono dalla collezione di Stefano Viaggio, che si ringrazia per la cortese disponibilità

Il volume è stato pubblicato in occasione della mostra

Soldati fotografi

Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di “Le Miroir”

13 febbraio - 6 novembre 2005

Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto

La mostra e il catalogo sono stati realizzati con il contributo dell'Assessorato alle Attività Culturali della Provincia autonoma di Trento

© Museo Storico Italiano della Guerra (onlus) - 2005

via Castelbarco 7

38068 Rovereto (TN)

info@museodellaguerra.it

- 7** Un giornale fatto dai soldati?
Alberto Gerosa
- 9** “Le Miroir” e la Prima guerra mondiale
Stefano Viaggio
- 23** Fotografie e guerra su “Le Miroir”
Luigi Tomassini
- 47** La censura delle fotografie in Francia tra 1914 e 1918
Joëlle Beurier
- 58** Catalogo



Un giornale fatto dai soldati?

Sono degli “inviati” davvero speciali i combattenti francesi del fronte occidentale ai quali “Le Miroir” chiede foto da pubblicare. Con questa iniziativa la rivista suggerisce loro di aggiungere a ciò che già fanno in quanto soldati – contrastare il nemico, proteggersi, agire con i propri compagni, seguire i propri comandanti – un ulteriore atteggiamento: guardare in modo distaccato la scena della guerra, imparare ad isolare frammenti della propria esperienza e a renderli rappresentativi per un pubblico lontano, a dare una “forma” alla guerra. In questo modo sarebbero riusciti a scattare foto interessanti che il giornale avrebbe pagato. Di più: “Le Miroir” avrebbe scelto le immagini “*les plus saisissantes*”, più straordinarie, e le avrebbe premiate.

Anche attraverso questa spregiudicata operazione commerciale e “mediatica” – che modificava i ruoli, inducendo i soldati ad osservare se stessi e a produrre direttamente la propria rappresentazione – è transitata la “modernità” della Grande Guerra.

Le fotografie inviate dai soldati/fotografi, su “Le Miroir” diventavano storie che la rivista selezionava e diffondeva, corredate di didascalie, alimentando le emozioni dell’opinione pubblica e realizzando al tempo stesso un grande atlante della guerra e un deposito iconografico da conservare.

Sulla base delle foto che il giornale premiava, si modellava probabilmente anche l’atteggiamento dei soldati/fotografi, che inviavano a “Le Miroir” ciò che intuivano sarebbe stato più gradito. In questo modo, il giornale contribuiva a sedimentare un’educazione allo sguardo ed a diffondere uno stile fotogiornalistico. Per parte sua, il giornale escludeva dalla visione i caduti francesi e le vittorie tedesche, ma l’orrore della guerra, a chi era disposto a guardare, non rimaneva nascosto.

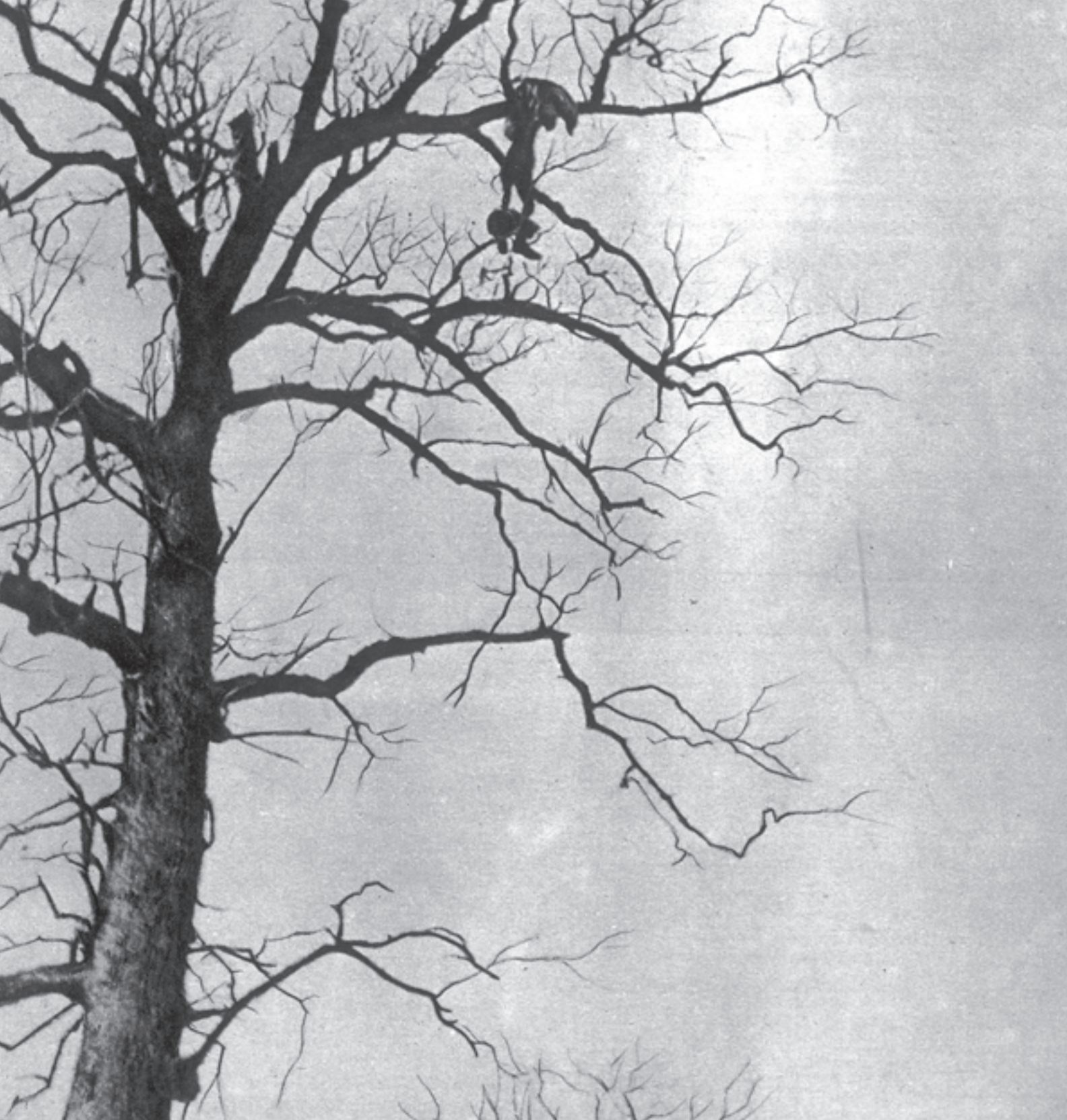
Grazie a questi “inviati speciali”, la guerra fu mostrata come mai in precedenza: se la foto documentava la verità, il soldato/fotografo ne era il testimone fisico e morale, mostrava ai francesi dove e come si combatteva, le armi di cui disponeva, la malvagità dei nemici, la loro resa, la loro morte. Innovazione tecnologica, intuizione mediatica e motivazione commerciale contribuirono

ad aprire una finestra sulla guerra attraverso immagini che riportarono “dentro” la società la visione del caos, della confusione, della disgregazione, della morte, della paura, del dolore, incrinando gli eufemismi e gli stereotipi rassicuranti dei primi mesi del conflitto: tanti tasselli di un racconto che aveva sempre meno da nascondere.

L’operazione giornalistica messa in campo da “Le Miroir” conteneva anche un forte potenziale di consenso: niente quanto la condivisione di un’esperienza può spingere ad accettarne gli stessi lati più tragici. Attraverso lo sguardo dalle trincee, il giornale documentava gli sforzi di una comunità in lotta contro un nemico comune, un paese minacciato ma difeso, una risposta corale. Prendeva forma nelle sue pagine una credibile “messa in scena” del dolore dell’intera comunità e del valore militare.

Ancora oggi, a distanza di tanto tempo, ci interroghiamo su come società complesse e stratificate, percorse da movimenti ideali e politici tanto eterogenei, abbiano potuto reggere la pressione di un conflitto così sanguinoso e prolungato. Qualche risposta ci viene anche da questa rivista e dalla fruizione di massa di immagini e di parole che essa favorì. Il gigantesco addestramento alla sopportazione della tragedia della guerra vissuto dai francesi è passato anche attraverso le pagine di questo giornale.

Alberto Gerosa
Presidente del Museo della Guerra



“Le Miroir” e la Prima guerra mondiale

Stefano Viaggio



Nella primavera del 2003, a poche ore dall'entrata delle truppe della coalizione anglo-americana a Baghdad, collegandosi in Internet sul sito della rete televisiva NBC, si poteva seguire dalla postazione fissa di una telecamera sempre accesa e piazzata sulla finestra di un hotel della capitale irachena, un'interminabile diretta televisiva con il traffico cittadino, un possibile bombardamento e, forse, l'arrivo dei carri armati americani in marcia verso il centro della città. Siamo da tempo abituati ad assistere allo spettacolo della guerra in diretta: tra gli anni Sessanta e Settanta la televisione ha fatto entrare il conflitto che si combatteva nel Sud-Est asiatico nelle nostre case; attraverso telegiornali e servizi speciali vedevamo, a distanza di poche ore, momenti di guerra vera. Il giorno d'inizio della prima guerra contro l'Iraq di Saddam Hussein la rete televisiva CNN ha mostrato in diretta televisiva il bombardamento su Baghdad.

L'uomo ha rappresentato la guerra sin dall'alba della storia e in modi diversi, mescolando insieme immaginazione, realismo e mito. Graffiti, bassorilievi, pitture, stampe popolari hanno formato nel corso dei secoli un vero e proprio immaginario in cui si sono riconosciute le diverse culture del pianeta, ma è con l'invenzione della fotografia che la guerra e le sue conseguenze perdono lentamente il loro carattere mitico e allegorico.

Le guerre sono sempre state un grande motore per l'innovazione e la fotografia non sfugge a questa regola: antenati di quella telecamera piazzata a Baghdad sono le immagini dell'inglese Roger Fenton in Crimea, quelle dei fotografi americani della Guerra Civile (una vera e propria organizzazione industriale e commerciale), le fotografie dell'italiano Felice Beato nel corso della Seconda Guerra dell'Oppio, le immagini dei Comunardi sulle barricate di Parigi¹. Si tratta di fotografie che, a causa dei limiti tecnologici del mezzo, mostrano alcuni luoghi del combattimento ripresi a posteriori, oppure i cadaveri dei soldati uccisi. Le fotocamere e i materiali sensibili dell'Ottocento non consentivano infatti di riprendere l'uomo mentre combatte.

Gran parte della cultura storiografica contemporanea fa risalire al primo conflitto mondiale il vero inizio del

Ventesimo secolo; la guerra 1914-1918 rappresenta una svolta nella storia dell'umanità e per la prima volta la capacità dell'uomo di distruggere i propri simili si manifesta come un'industria.

L'organizzazione scientifica del lavoro, studiata e sperimentata da Taylor, applicata su larga scala da Henry Ford, viene utilizzata per fabbricare in serie cannoni, bombe, aerei, mitragliatrici, carri armati, dirigibili, gas venefici, strumenti ottici e... fotografie.

La fotografia, nel contesto della guerra totale, diventa uno strumento formidabile: al fronte aiuta a comprendere meglio il territorio in cui si combatte e i movimenti del nemico, nelle immense retrovie, costituite dai popoli delle nazioni belligeranti, svolge la funzione di mostrare la durezza della lotta per la vittoria. Spesso l'utilizzo delle fotografie sulle riviste di quegli anni appare oggi menzognero, ma agli albori di quella che è stata definita *l'epoca dell'immagine analogica*² il nuovo *medium* era considerato come la miglior *prova* della verità.

In questa guerra che nel 1914 tutti ritengono di breve durata, ma che dopo pochi mesi mostra la sua novità nell'immobilizzo del fronte e nell'impiego di artiglierie dalla potenza mai conosciuta, la rappresentazione del fatto bellico attraverso la riproduzione meccanica si afferma ben presto come l'elemento di realtà-verità che il pubblico metabolizzerà per resistere in un conflitto di cui nessuno riesce a prevedere la fine.

Le guerre del passato erano avvenimenti che attraversavano le regioni europee coinvolgendo solo una parte della popolazione ed erano da molti considerati come fatti lontani. La guerra franco-prussiana del 1870-71 aveva provocato circa 150.000 vittime, cifra non paragonabile con i milioni di morti della Prima guerra mondiale. Le trasformazioni tecnologiche, già avvertite nel corso del conflitto russo-giapponese del 1905, producono ora una situazione in cui le battaglie durano mesi e diventano quasi guerre nella guerra: non c'è più spazio per fatti leggendari e risolutive cariche di cavalleria. L'affermarsi dell'arma aerea coinvolge direttamente parigini, londinesi, veneziani, tedeschi delle città più vicine al fronte; l'occupazione di un'intera nazione, il Belgio, di una parte considerevole del territorio francese e dell'Impero zarista, costringe milioni di persone ad

abbandonare le proprie case, mentre il profugo diventa uno dei protagonisti della nuova guerra e di quelle future. La guerra stanca e logora, per questo deve essere in qualche modo alimentata nelle coscienze; è un conflitto militare, ma si trasforma in uno scontro totale di culture e visioni del mondo, introducendo trasformazioni irreversibili.

La guerra stanca in primo luogo i combattenti, ma logora anche coloro che restano a casa e diventano l'*opinione pubblica* di cui si deve tener conto, è un *fronte interno* in cui si combattono battaglie che hanno precise strategie.

In questo quadro l'informazione acquisisce un'importanza che mai aveva avuto nelle guerre del passato, informare vuol dire anche far *vedere* cosa sta accadendo.

La fotografia nel 1914 non ha neanche ottant'anni di vita e, nonostante i progressi in campo tecnologico e la sua applicazione nei più diversi settori dell'attività umana, non ha ancora acquisito quella funzione veicolare che avrà nei decenni seguenti, ma siamo in un momento di svolta. La fotografia ha liberato la pittura dalla necessità di rappresentare il vero: questa sensazione è avvertita dalle avanguardie artistiche che nel campo pittorico percorrono già da tempo strade nuove. Altri, e innanzitutto quei fotografi che si raccolgono attorno alla rivista "Camera Work", fondata a New York da Alfred Stieglitz, cominciano a pensare che lo scatto fotografico non debba produrre qualcosa che imiti la pittura in tono minore, ma che di fatto crei una nuova arte, con sue caratteristiche specifiche e assolutamente diverse dalla pittura.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la possibilità di riprodurre su scala mondiale immagini tipografiche impone a giornali, settimanali e quotidiani, una trasformazione che avverrà sì con lentezza, ma che è irreversibile: al posto di disegni, spesso derivanti da una fotografia, si possono pubblicare vere fotografie. E tutto questo modifica nella gente la percezione dello spazio e del tempo: a questo proposito la storica della fotogra-

fia Gisèle Freund ha parlato dell'introduzione della fotografia nei giornali come di un fenomeno di fondamentale importanza:

Cambia la visione delle masse. Prima di allora l'uomo comune poteva visualizzare soltanto gli avvenimenti che accadevano vicino a lui, nella sua strada, nel suo villaggio. Con la fotografia una finestra si apre sul mondo. I volti dei personaggi pubblici, gli avvenimenti che si svolgono nel paese, e anche oltre confine, diventano familiari. Si amplia lo sguardo e il mondo si rimpicciolisce. La parola scritta è astratta, ma l'immagine è il riflesso concreto del mondo in cui ciascuno vive³.

All'interno di questo grande processo di mutazione culturale si colloca l'esperienza di una rivista settimanale come "Le Miroir" negli anni compresi tra il 1914 e il 1918.

Sono 16 pagine con circa 30 fotografie per numero; la copertina è dedicata ad un personaggio importante del momento, un uomo politico o un generale ripreso in primo piano oppure nel corso di una manifestazione patriottica. Seguono le prime pagine in cui si raccontano fotograficamente i principali avvenimenti bellici delle settimane precedenti, per giungere al paginone centrale (pagine 8 e 9) che presenta una fotografia di grande formato con un messaggio di forte impatto simbolico. Le pagine conclusive della rivista di solito sono dedicate ad avvenimenti politici e militari lontani dal fronte occidentale ed in cui la Francia esercita un ruolo attraverso la sua diplomazia e il suo esercito. Le fotografie di questa seconda parte non sempre hanno la stessa forza di quelle delle pagine di apertura, ma consentono a "Le Miroir" di fornire una visione planetaria della guerra.

"Le Miroir" offre oggi una miniera di immagini, eseguite su tutti i fronti, in cui dall'iniziale ottimismo dei primi giorni, si approda all'estenuante guerra di posizione con numerose fotografie che ritraggono momenti di vero combattimento, sino a prestare un'attenzione particolare alle mutazioni generate dal conflitto (le immagini dalla Russia della Rivoluzione avranno uno spazio notevole sulla rivista).

Le fotografie vengono presentate con didascalie sufficientemente estese: spesso si tratta di veri e propri testi

che hanno il compito di fornire al lettore la comprensione del contesto in cui l'immagine è stata eseguita e, al contempo, danno informazioni sull'andamento generale della guerra o suggeriscono riflessioni sui valori che sono in gioco in questo conflitto⁴. Sfogliando la rivista sembra già di trovarsi di fronte l'anticipazione del futuro fototesto delle riviste illustrate degli anni Trenta e Quaranta, quando il ruolo del fotografo inizia a cambiare: da testimone dell'avvenimento a interprete di un fatto, attraverso un singolo scatto o una sequenza di immagini.

Il commento alle foto appare spesso propagandistico, ma tra le maglie del conformismo nazionalistico e del controllo della censura filtra l'attenzione alla sofferenza del soldato e alla crudeltà della guerra⁵. Una rivista come "Le Miroir" appare oggi come un segno di rottura con l'impostazione della maggioranza dei quotidiani e settimanali di quel tempo, in cui l'immagine, disegno o fotografia, era un semplice supporto all'articolo giornalistico o al commento di un fatto di cronaca. La rivista è infatti costruita esclusivamente attorno alla fotografia e solo una pagina, la terza, è dedicata alla cronaca della guerra su tutti i fronti, una sorta di bollettino che giunge al lettore con circa quindici giorni di ritardo.

"Le Miroir" è pubblicato dal gruppo editoriale che prende il nome da uno dei maggiori quotidiani francesi della Belle Époque, il "Petit Parisien"; nel 1912 è stato il primo ad adottare in Francia nel settore della stampa la riproduzione rotocalcografica. Jean Dupuy, uomo politico, direttore e proprietario del giornale, alla fine dell'Ottocento ha acquistato e ricostruito l'immagine del "Petit Parisien". Nel 1909 i due figli di Jean, Pierre e Paul, sono nominati cogenitori della società; Paul, dopo un viaggio negli USA nel corso del quale è rimasto assai colpito dal successo delle riviste fotografiche americane, lancia "Le Miroir". È il 1910. Gli inizi sono difficili, ma nel 1914 la rivista stampa 300.000 copie. Quasi contemporaneamente alla comparsa di "Le Miroir", è stato pubblicato "Excelsior", un quotidiano

illustrato che si presenta al pubblico dopo una campagna pubblicitaria in cui è mostrato un obiettivo fotografico: la tiratura è di 100.000 copie al prezzo di 10 centesimi l'una. "Excelsior" è però penalizzato da difficoltà tecniche e da una certa diffidenza del pubblico: non convince la formula "*le journal fait pour ceux qui ne savent pas lire*"⁶. Il suo direttore è Pierre Lafitte, uno dei protagonisti dell'editoria giornalistica francese, che ha già lanciato sul mercato altri *magazine* illustrati: "La vie au grand air" (1898), "Je sais tout" (1905), "Musi-ca" (1902), "Femina" (1901). Nel 1917 Paul Dupuy acquista "Excelsior"; la guerra nel frattempo ha sancito la supremazia del gruppo "Petit Parisien" nella stampa francese: nel 1916 "Petit Parisien" raggiunge la tiratura di due milioni di copie e "Le Miroir" alla fine della guerra giunge a 500.000. Il gruppo Dupuy sarà il più forte in Francia sino al 1939⁷.

Già dalla prima settimana di guerra "Le Miroir" si presenta al pubblico con questa formula:

"Le Miroir" paga a qualunque prezzo i documenti fotografici relativi alla guerra che presentano un interesse particolare ⁸.

L'operazione è audace: la difficoltà di procurarsi immagini sufficientemente veritiere del conflitto spinge gli editori a trovare strade nuove e la via più breve è quella di rivolgersi a coloro che direttamente vivono la guerra: ufficiali, sottufficiali, soldati. Possedere una macchina fotografica in quegli anni non è un fatto comune, siamo lontani dall'attuale industria dello scatto ripetitivo e continuo, ma comunque la diffusione di questo oggetto sta aumentando e categorie sociali sempre più estese lo utilizzano per fissare momenti della vita. È quasi un ricordo l'epoca in cui una sola *carte de visite* rimaneva l'unica immagine che si possedeva della fidanzata, di un figlio, di un nonno, del fratello emigrato e lontano.

Ma la più straordinaria operazione che "Le Miroir" organizza durante la guerra mondiale è il concorso fotografico con premi speciali, settimanali e mensili. La rivista promette 15.000 franchi per la miglior fotografia inviata nel corso delle ostilità e 30.000 quando la guerra sarà conclusa, annuncia premi settimanali e mensili

*Jamais une photographie
n'aura été payée un tel prix !*

LE MIROIR offre

30.000 francs

*pour la plus saisissante
photographie de la guerre*

Il suffit d'appuyer sur un déclic pour gagner cette petite fortune

Ce Concours est ouvert aux *AMATEURS* seulement ; il durera du 1^{er} Avril 1915 à la fin des hostilités. Il est inutile de nous envoyer des photographies "artistiques". Le 1^{er} Prix pourra être attribué même à un cliché de qualité ordinaire. Seul l'intérêt du sujet entre en ligne de compte. Vous pourrez envoyer des épreuves sur papier, mais ce n'est pas indispensable. Il suffit de nous adresser vos plaques ou pellicules, développées ou non. Tout ce que nous vous demandons c'est de prendre des clichés présentant un intérêt particulier. Ne vous occupez pas du reste, nous le ferons plus facilement que vous.

En outre du 1^{er} Prix de 30.000 fr. nous donnerons :

Un 2^e Prix de. . . . 5.000 fr. || Un 4^e Prix de. . . . 1.000 fr.
Un 3^e Prix de. . . . 2.000 fr. || Deux Prix (5^e et 6^e) de 500 fr.
Quatre Prix (du 7^e au 10^e) de. . . 250 fr.

Toutes les autres photographies retenues et insérées seront payées à leurs auteurs selon l'intérêt qu'elles offriront (Minimum : 20 francs).

Prière de nous adresser par lettre les **LÉGENDES** détaillées des Photographies. Envoyer lettres et photos à la Direction du "MIROIR", 18, rue d'Enghien, Paris.

per 1.000, 500 e 250 franchi. Un compenso di 20 franchi verrà elargito per tutte le fotografie inserite nella rivista⁹.

Se attorno alle guerre del passato era fiorito un commercio di immagini tese a celebrare vittorie ed eroi (ricordiamo solo la fortuna dell'*image d'Epinal* e la diffusione di stampe riguardanti le campagne napoleoniche), un concorso a premi a proposito di un avvenimento, la guerra, basato sulla violenza, la morte e il dolore, non si era mai visto.

La notizia dell'istituzione del premio è pubblicata sul n. 68 del 12 marzo 1915, in terza pagina. Nell'apposita locandina si può leggere:

Questo concorso è aperto soltanto ai dilettanti: durerà dal primo aprile 1915 sino alla fine delle ostilità. È inutile inviarci delle fotografie "artistiche". Il primo premio potrà essere attribuito anche a fotografie di qualità ordinaria. È il soggetto ciò che conta. Potrete inviarci stampe su carta, ma non è indispensabile. È sufficiente inviare le vostre lastre o pellicole, sviluppate o no. Ciò che chiediamo è di realizzare delle foto di particolare interesse. Non vi occupate del resto, lo faremo meglio di voi¹⁰.

"Premete il bottone, noi faremo il resto", con questo messaggio pubblicitario George Eastman aveva annunciato la rivoluzione nella fotografia alla fine del XIX secolo: 1895, esce sul mercato la Kodak n. 1, si carica e si scarica alla luce del sole e permette di esporre 12 fotogrammi, costa 5 dollari; 1900, è l'ora della Kodak Brownie, una macchina destinata ad un pubblico più giovane, costa un dollaro e permette di esporre 6 fotogrammi. Il fotografo dilettante non deve far altro che fotografare, riavvolgere il rullo ed inviare tutto alla casa produttrice che restituirà macchina e fotografie stampate. È questo il passaggio fondamentale per la nascita della fotografia di massa e in qualche modo della cosiddetta *civiltà dell'immagine*.

Con l'avvento del sistema Kodak, finisce l'epoca delle pesanti macchine sul cavalletto e delle lunghe pose, delle ambientazioni ricostruite con l'aiuto di amici, pa-

renti e servitori, della fotografia come grande diletto e analisi introspettiva del reale, appannaggio esclusivo di ben precise e determinate classi sociali. Il fotografo delle origini, un personaggio a metà fra il pittore e l'alchimista, figura quasi a sé stante nel panorama della cultura e in quello dei mestieri e dell'artigianato, da tempo ha ceduto il campo ad un sistema industriale e commerciale complesso, che ruota attorno ad alcune grandi ditte (gli Alinari, ad esempio, in Italia), che lavorano in stretto collegamento con la nascente industria turistica ed il mercato editoriale.

Ora tutti possono, se vogliono, fotografare; il nuovo modo di usare la fotografia ben presto è esportato sul vecchio continente, dove conosce una diffusione assai rapida mentre nuovi modelli di fotocamera vengono proposti ai consumatori e importanti innovazioni sono introdotte nel campo delle ottiche. S'impone in modo particolare la tecnologia tedesca: marchi come Zeiss, Voigtlander, Linhof diventano sinonimo di qualità e tali sono rimasti sino ai nostri giorni¹¹.

La rivista "Le Miroir", con il suo annuncio del marzo 1915, lancia ai soldati francesi al fronte un messaggio pienamente in linea con le parole di George Eastman: "non vi occupate del resto, lo faremo meglio di voi"¹². In questo modo una fotografia non perfettamente riuscita tecnicamente, con un taglio da dilettante, ma che colga una situazione reale di guerra, può informare la gente di ciò che accade al fronte, dei progressi dell'esercito francese, della ferocia del nemico e quindi servire meglio la causa della vittoria finale più che una bella immagine, in cui spesso il sacrificio del soldato è trasfigurato dall'intento artistico dell'autore. "Le Miroir" si pone allora nei confronti del pubblico come un efficace strumento di comunicazione: attraverso il meccanismo del premio, sono i soldati, coloro che ogni giorno rischiano la vita, a costruire il giornale con un'operazione fotografica ufficialmente proibita dalle alte gerarchie militari, ma ufficiosamente tollerata. L'operazione propone una grande rappresentazione collettiva, *da e per*



"Le Miroir" n. 75, 2 maggio 1915

il fronte, *da e per* il pubblico, e gli attori debbono ricevere un premio che stimoli anche l'interesse ad inviare fotografie che oggi ci consegnano non solo un grande quadro d'insieme, ma anche il tentativo di costruire la memoria collettiva di un evento irripetibile.

Il progetto che man mano prende corpo attraverso l'operazione messa in piedi da "Le Miroir" e da altre riviste che, in forme diverse ma non meno interessanti, informano i francesi nel corso del conflitto, è quello di creare una dimensione totale di una guerra totale. Sulle riviste infatti appariranno fotografie che trasportano il lettore in scenari esotici e lontani; luoghi del pianeta dove si combattono battaglie che forse non avranno molta influenza sulle sorti della guerra, ma la cui im-

magine contribuisce a costruire l'idea che, con questo conflitto, in gioco è il destino della Terra.

Non era mai accaduto nella storia dell'umanità.

La fotografia vincitrice del premio da 15.000 franchi è eseguita in un punto non precisato del fronte occidentale nell'autunno 1914, viene pubblicata sul n. 75 del 1915 e riceve il premio nel 1916, l'anno di Verdun e della Somme. Mostra l'attacco dei francesi verso le linee nemiche poste al di là di un bosco: mentre i soldati avanzano, un proiettile d'artiglieria cade sulla prima linea e uccide. Lo scatto del fotografo riesce a cogliere il momento dell'esplosione con i corpi dei soldati proiettati in aria. Questa immagine riassume i tre punti cardinali dell'operazione messa in piedi da "Le Miroir":

- mostra i soldati francesi all'attacco: è il concetto di *élan* (offensiva) che balza evidente osservando l'immagine¹³;
- mostra la morte e il sacrificio dei francesi per difendere la patria repubblicana invasa: *l'Union Sacrée* è necessaria e deve prevalere sui possibili conflitti interni e di classe che la guerra ha messo a tacere;
- è un'istantanea: si pone quindi in antitesi con qualunque altra immagine costruita e raccontata attraverso la rappresentazione pittorica dei diversi illustratori che lavoravano per altre pubblicazioni settimanali.

L'autore della fotografia, rimasto anonimo, racconta sul n. 125 di "Le Miroir" del 1916, le circostanze che lo portarono ad eseguire questa fotografia.

I dragoni eseguirono questo attacco alla fine di novembre 1914, pochi giorni dopo esser stati dotati di baionetta. Avevano ricevuto la missione di occupare un bosco dove si trovava il nemico; erano circa le tre del pomeriggio, tempo piovoso, i prati erano pieni d'acqua. In fretta avevo preparato il mio apparecchio per fotografare questa prima carica dei dragoni armati di baionetta, quando un proiettile scoppiò davanti a me, a poca distanza, uccidendo due uomini che si vedono a terra nella fotografia. Ebbi il tempo di schiacciare il bottone nel momento dello scoppio e, continuando la carica, non pensai a riavvolgere il rullo che alla fine della giornata, dopo la conquista del bosco¹⁴.

Dal commento del giornale apprendiamo che l'autore, sottotenente nel 1914, è stato promosso tenente. Questa immagine, oltre alle caratteristiche di cui abbiamo appena parlato, possiede un altro aspetto di grande interesse: mostra, caso quasi unico, soldati francesi che vengono uccisi. Sfogliando i numeri di "Le Miroir", ed anche quelli di "L'Illustration", dal 1914 al novembre del 1918 è estremamente raro trovare fotografie di soldati francesi uccisi. I cadaveri, in lunghe file nelle trincee, appesi agli alberi o ridotti a miseri brandelli di corpi dilaniati, sono sempre quelli del nemico. Mostrare il *corpo del nemico ucciso* è una regola generale che accompagna l'immagine fotografica della Prima guerra mondiale. Nei decenni successivi e nelle guerre che

verranno ci vorrà il coraggio, ma anche il forte coinvolgimento ideologico, di fotoreporter e cineoperatori per giungere alla visione della guerra per quello che realmente è: un fatto in cui si muore nell'uno e nell'altro campo, senza misericordia alcuna. La fotografia di Robert Capa del miliziano repubblicano caduto nel corso di un attacco il 5 settembre del 1936 sul fronte di Cordoba (nei pressi del Cerro Muriano) e pubblicata sul periodico francese "Vu", è la dimostrazione di un rigore professionale nel campo giornalistico, non ancora giunto a maturazione nel corso della Prima guerra mondiale¹⁵.

È possibile individuare differenze tra l'immagine della guerra offerta da "Le Miroir" e quella di altre riviste francesi che utilizzano o privilegiano la fotografia per raccontare il conflitto in corso? Due riviste, "L'Illustration" e "Sur le vif", offrono spunti di riflessione.

È sufficiente sfogliare un solo numero de "L'Illustration" di quegli anni per rendersi conto della grande differenza tra questa e tutte le altre riviste francesi dell'epoca. L'eleganza della confezione, le firme di prestigio, la qualità della carta, la grafica e la stessa grandezza di fotografie e illustrazioni pubblicate, fanno de "L'Illustration" una rivista che si rivolge a settori della società francese medio-alti, in grado di apprezzare la bella immagine e la fotografia di qualità e che desiderano conoscere i volti di chi sta dirigendo l'esercito francese nelle dure battaglie. E i volti dei capi non mancano: in linea anche con una certa tradizione bonapartista, su "L'Illustration" abbondano ritratti e fotografie di generali, cerimonie ufficiali e incontri ad alto livello. Ma ci sono anche grandi e belle fotografie di guerra, che troviamo ancor oggi sui libri di storia, e soprattutto le illustrazioni di pittori che cercavano di raccontare la guerra secondo lo stile tradizionale dell'immagine oleografica e militare.

Nel 1926 la più famosa rivista illustrata di Francia pubblica "L'Album de la guerre". Diviso in due pesanti volumi dalla copertina rilegata in pelle, l'Album raccoglie

l'immagine della Prima guerra mondiale così come "L'Illustration" l'ha presentata al pubblico francese tra il 1914 e il 1918-19. La selezione di fotografie, commenti e illustrazioni ripropone un'idea della guerra in cui emerge come centrale il ruolo della Francia e il mito della vittoria nella *guerra del diritto* non è ancora corroso dalla riflessione critica che lentamente si sta avviando nella coscienza di intellettuali francesi ed europei. Nella prefazione lo scrittore e critico d'arte Georges Lecomte¹⁶, dopo aver sottolineato che i luoghi in cui si è combattuto stanno lentamente ritornando a nuova vita, ricorda il dovere di tramandare le ansie, le sofferenze, le angosce e le speranze del popolo francese in un periodo così importante della sua storia. Lecomte ha un pensiero particolare per gli illustratori che hanno raccontato con acquerelli e disegni le grandi battaglie, gli atti di eroismo, le distruzioni del territorio francese e belga, il sacrificio dei combattenti. Artisti come Flameng, Scott, Simont, Carrey hanno lavorato spesso sulla base di racconti ascoltati a posteriori, di sguardi gettati sui luoghi visitati al termine dei combattimenti, oppure ricorrendo anche all'immaginazione. Georges Lecomte scrive:

Vivendo negli eserciti, ebbero la possibilità di vedere, quasi contemporaneamente ad essi, e qualche volta sotto le bombe, i movimenti delle truppe, certi angoli dei campi di battaglia... Imparagonabile collezione di opere commoventi che restano, inoltre, come altrettante testimonianze accusatrici¹⁷.

In realtà i pittori che pubblicarono su "L'Illustration" non sempre riscosero il plauso dei soldati al fronte e i loro acquerelli provocarono polemiche già nel corso della guerra: i soldati in trincea non si riconoscevano affatto nelle messe in scena del loro calvario. Marie-Monique Huss in un volume sull'immagine della cartolina illustrata nel corso della Grande Guerra, a proposito de "L'Illustration" e dei suoi lettori, riporta anche la strofa di una canzoncina che circolava in quegli anni.

"L'Illustration" era un punto di riferimento: poteva dare ai suoi lettori questa impressione di autenticità, di essere stati di persona al fronte e di parlarne con una convinzione, a volte mal

appresa... In alcune occasioni, i lettori di "L'Illustration" saranno uno dei bersagli della canzone popolare, che prenderà, contro i *bourreurs de crâne*, la parte dei *poilu* che si sentivano privati della loro esperienza da questi specialisti della retrovia: ... E tutto quello che sanno del fronte, l'hanno letto su "L'Illustration"...¹⁸

Si giunse persino a minacce contro i signori armati di pennelli che, vagando nelle retrovie, cercavano notizie interessanti o qualcosa che rendesse meno indigesta una situazione di immobilità e spreco di vite umane di cui non si vedeva la fine. Dopo il fallimento dell'offensiva Nivelle del 1917 e gli ammutinamenti nel settore dello Chemin-des-Dames, cominciarono a comparire illustrazioni recanti sempre più spesso la precisazione che si trattava di rappresentazioni tratte da vere fotografie. Lo storico dell'arte Philippe Dagen nel capitolo del suo libro *Le silence des peintres*, dedicato al rapporto tra immagine fotografica, pittura e guerra, mette in evidenza le difficoltà dei pittori più legati alla tradizione accademica nel rappresentare il nuovo conflitto e cita "Le Crapouillot", il giornale in cui i *poilu* si riconoscevano maggiormente.

La lotta è ineguale. L'illustrazione manuale si difende male dal sospetto di inesattezza, nel momento in cui l'immagine meccanica, che bara più discretamente e beneficia della sua relativa novità, sfugge al dubbio. Si difende meno quando si compromette con la menzogna patriottica e la vignetta di propaganda. Quando gli stessi soldati giudicano gli illustratori, è senza tenerezza. Quando "Le Crapouillot", a dispetto della censura, pubblica nell'aprile 1917 una cronaca intitolata "Il disegno di guerra", inizia così: "I *poilu* non amano i disegni di guerra, rimproverano loro di non rappresentare né la guerra, né il combattente per quelli che sono"¹⁹.

Le fotografie di "L'Illustration" provengono spesso dai servizi d'informazione dell'esercito francese ed accentuano alcuni messaggi di normalizzazione inviati al pubblico, ad esempio il concetto di offensiva e quello di collaborazione tra le truppe francesi e britanniche²⁰. Ma nonostante questi limiti, comuni del resto a tutte le riviste dell'epoca, dalle fotografie di "L'Illustration" (me-

riterebbero un'analisi molto più attenta e dettagliata) emerge oggi il volto del soldato francese, un volto che è sì l'immagine della sofferenza, ma anche quella della determinazione. Osservandole oggi, si rinnova ancora una volta l'antica questione che tutti gli storici della Grande Guerra si sono posti: come i soldati poterono accettare e sopportare un così lungo e duro calvario. Un discorso ben differente va fatto per la rivista "Sur le vif". Come "Le Miroir", è esclusivamente fotografica e sfogliando i numeri compresi tra il primo, 14 novembre 1914, e l'ultimo a nostra disposizione, 20 luglio 1916, si possono notare elementi di novità e differenza. Già sul primo numero appare in terza pagina un annuncio che dimostra quale sia il prezzo di vite umane e sofferenza che richiede la nuova guerra.

Per le famiglie in ansia "Sur le vif" si impegna a pubblicare gratuitamente, a partire dal prossimo numero, i ritratti degli ufficiali o dei soldati, padri, fratelli, mariti, fidanzati, ecc. ecc., di cui non si hanno notizie²¹.

Nei numeri successivi lo spazio dedicato ai soldati dispersi ed agli elenchi diventa più ampio, tanto da impedire, in qualche caso, la pubblicazione delle foto di riconoscimento. Questo servizio gratuito per le famiglie non solo alimenta la speranza di chi non si rassegna alla scomparsa di una persona cara, ma contribuisce al sorgere di quel culto dei caduti e degli eroi di guerra che dopo il primo conflitto mondiale verrà consacrato nei grandi monumenti alla memoria²². Quasi in linea con il servizio offerto alle famiglie è l'attenzione di "Sur le vif" per i prigionieri ed i mutilati in convalescenza negli ospedali o che imparano ad utilizzare gli arti artificiali. La rivista sembra privilegiare maggiormente la condizione del soldato in trincea: compaiono anche fotografie con francesi uccisi. Ma il tono complessivo è improntato ad un nazionalismo grossolano e perfettamente in linea con il *bourrage des crânes*. Nel 1915, dopo l'offensiva dell'Artois, su "Sur le vif" vengono pubblicate alcune fotografie di soldati francesi definiti come immersi nel sonno dopo le fatiche della battaglia, ma la posizione dei corpi e l'espressione dei volti destano il sospetto che si tratti di caduti.



"Le Miroir" n. 341, 4 luglio 1920

Il 4 luglio 1920, giunto al n. 341, "Le Miroir" annuncia ai suoi lettori la trasformazione in una rivista sportiva.

A partire dal prossimo numero, "Le Miroir" si trasforma in "Miroir des Sports". Sappiamo in quali condizioni, all'inizio dell'agosto 1914, sia già cambiato, adattandosi alle circostanze e diventando "Le Miroir de la Guerre", e cioè un port-folio che resterà nel futuro come l'immagine più esatta e più completa di questo periodo tragico e glorioso²³.

La decisione e l'annuncio esprimono due idee: l'affermarsi di una nuova memoria collettiva attraverso la fotografia, e quella che la vita, nonostante tutto, continua. La guerra è finita da quasi due anni, la situazione è quindi cambiata e il mercato impone nuove immagini



"Le Miroir" n. 130, 27 maggio 1916

per l'umanità sopravvissuta all'Apocalisse: la gente vuole vivere e divertirsi. E cosa c'è di più vitale dello sport? Dall'11 novembre 1918 all'annuncio della trasformazione in "Le Miroir des Sports", la rivista ha continuato a pubblicare fotografie che provengono da un'Europa in cui gli equilibri precedenti l'agosto del 1914 sono andati in frantumi per sempre. Le fotografie mostrano la Germania tra rivoluzione e reazione nazionalistica, l'Austria divenuta una piccola repubblica senza impero, l'inquieta Europa centrale, la Russia della guerra civile. È un mondo in ebollizione e spesso il tono delle didascalie che accompagnano le immagini non nasconde preoccupazione ed incertezza, ma anche una tronfia sicurezza nei destini della Francia uscita vittoriosa dalla prova della guerra. E

immagini inquietanti giungono anche dall'interno delle nazioni che hanno vinto; scioperi e scontri di piazza a Parigi e a Londra, l'occupazione di Fiume, un linciaggio di neri negli USA, polizia ed esercito inviati a reprimere il riaccendersi della lotta di classe che la guerra ha messo in sordina. Nonostante le sicurezze e i numeri speciali dedicati alle sfilate della vittoria, gli editori di "Le Miroir" sanno che l'Europa e l'intero pianeta non torneranno mai più al presunto Eden di prima della guerra.

Nel corso della sua avventura fotografica, "Le Miroir" ha documentato e mentito: falsità e menzogna, ma anche grande realismo sulla realtà della guerra moderna, si sono avvicendati, sovrapposti, forse, all'interno di uno stesso numero. La rivista rimane per noi un grande archivio de-

stinato a conservare i volti e i luoghi dell'evento che viene già avvertito da intellettuali e gente comune come il crogiolo di un mondo di cui non si distinguono ancora bene i contorni. Al contempo sta iniziando un processo culturale in cui si pongono alcuni interrogativi sul *senso* che ha avuto l'immensa carneficina in cui si è persa una generazione di europei. Ci vorranno anni di riflessione collettiva, di celebrazioni più o meno retoriche per definire i termini esatti di *quello che è stato*. E intanto i grandi protagonisti pubblicheranno le loro memorie, gli storici inizieranno a studiare negli archivi, i turisti visiteranno i luoghi in cui si è combattuto, all'ombra dei grandi monumenti commemorativi passeranno nuovi eserciti.

La comprensione di cosa ha significato la Grande Guerra è un processo intellettuale e politico che abbraccia un intero secolo mentre altri e più terribili lutti, sofferenze inedite che hanno il nome di Auschwitz ed Hiroshima, si aggiungeranno a quelli della Somme, di Verdun, dell'Isonzo.

Una fotografia in particolare sembra racchiudere la complessità dell'operazione messa in atto da "Le Miroir" e riguarda la guerra di posizione.

Così recita la didascalia che l'accompagna:

cadaveri, fucili, stivali, dotazioni nemiche che spuntano da tutte le parti, in un blocco unico, e, davanti a tutto, ingrandita dalla deformazione fotografica, immensa e simbolica, la baionetta francese conficcata là, testimone del successo delle nostre armi²⁴.

La fotografia occupa il paginone centrale del n. 130 del 27 maggio 1916. È un'immagine tragica, una *vision d'horreur*. Ma, se osservata con attenzione, desta anche qualche sospetto.

Proviene dal fronte di Verdun e mostra *l'entonnoir* di un luogo passato alla storia con il nome di *Les Eparges*. Chi lo visita oggi osserva con curiosità i crateri scavati dalle mine: è un paesaggio strano, ondulato, in cui si aprono avvallamenti innaturali che la vegetazione non riesce a nascondere e sui bordi dei vecchi crateri crescono alberi e

piante. Si ha l'impressione di camminare in un luogo fuori dal tempo. La fotografia mostra qualcosa che si può ritrovare in molte testimonianze: durante la battaglia l'esplosione di una mina mette allo scoperto i resti di combattimenti precedenti. Agli occhi dei già provati soldati francesi che stanno difendendo Verdun con le unghie e con i denti, si presenta una visione da incubo: teschi, pezzi di fucili, ossa, un volto sfigurato, braccia, gambe... I soldati dovranno convivere con questi brandelli di umanità. L'occupazione della posizione può durare anche giorni, ma questo pezzettino d'inferno riconquistato al nemico bisogna difenderlo ad ogni costo. Qualcuno decide di eseguire una fotografia e sceglie, anche per ottenere un'immagine che dia realmente l'idea di quello che è il luogo in cui si combatte, un punto di vista in cui la corta focale della ripresa mette in risalto la baionetta. A questo punto l'immagine, in modo consapevole o no nell'intenzione dell'autore, assume un altro significato: da documentazione di una terribile situazione di guerra diventa la testimonianza dell'estrema resistenza e forza dell'esercito francese che in quel luogo ha già combattuto e vinto. Con l'esplosione - dice la didascalia - la baionetta è riemersa e l'angoscia che questa fotografia può suscitare nel lettore è superata dal lascito di una vittoria precedente, una sorta di testimone che annuncia future vittorie.

Indipendentemente dal messaggio che può prestarsi anche ad un'operazione menzognera, la fotografia pubblicata da "Le Miroir" nel 1916 è un'immagine forte e di grande contenuto emotivo: non ha precedenti e per il futuro può essere utilizzata nel momento in cui la guerra tecnologica si trasforma da immagine computerizzata di un bombardamento intelligente, in guerra fra le rovine di una città assediata oppure in una giungla. Eseguita oggi, su uno dei tanti teatri di guerra che sconvolgono l'Africa o l'Asia, quotidianamente proposti al pubblico dai media televisivi, viene definita come *da Prima guerra mondiale*, una guerra immobilizzante e che appartiene al passato. La fotografia pubblicata da "Le Miroir" segna però una tappa irreversibile nell'universo mentale dell'umanità del XX secolo che sui disastri di quella guerra iniziò una difficile e lenta riflessione sulla pace e su come evitare che le crisi internazionali debbano per forza risolver-si in inutili bagni di sangue.

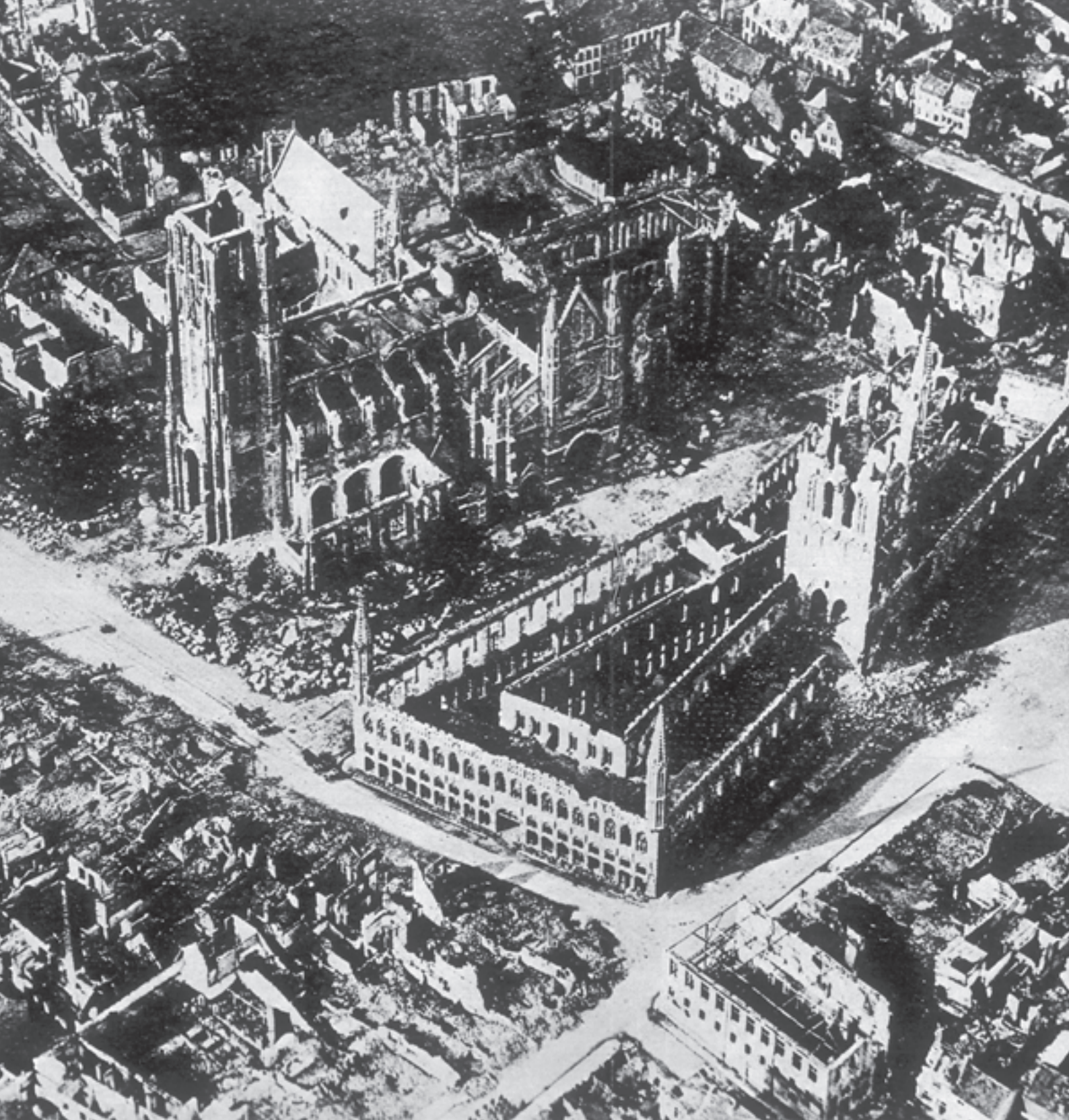
Note

- ¹ In questa prima fase della storia della fotografia di guerra si possono notare alcune caratteristiche del passaggio da un'immagine spesso simbolica, come quella di Fenton (campi di battaglia deserti e punteggiati da palle di cannone), ad una di estremo realismo, le fotografie di Beato e degli americani Gardner, Sullivan, Barnard, sino all'uso criminologico e repressivo della fotografia con l'identificazione e la cattura dei Comunardi, che ingenuamente si erano lasciati fotografare a Parigi.
- ² P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001.
- ³ G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976, p. 91.
- ⁴ Numerose didascalie sottolineano gli aspetti della devastazione del territorio francese. Questo nuovo paesaggio fotografico, così diverso da quello precedente al conflitto, ha la funzione di inviare un messaggio preciso al mondo contadino e di stimolare l'impegno per la difesa della terra dei padri, organizzata e lavorata dalle precedenti generazioni.
- ⁵ "Le Miroir", come tutte le altre riviste dell'epoca dovette fare i conti con la censura militare. Sul n. 308 del 19 novembre 1919 apparvero alcune immagini che non era stato possibile pubblicare negli anni del conflitto.
- ⁶ Il giornale fatto per coloro che non sanno leggere.
- ⁷ Cfr. C. Bellanger, J. Godechat, P. Gural, F. Terrou, *Histoire générale de la presse française*, vol. III, Presses Universitaires de France, Paris 1972.
- ⁸ "Le Miroir" n. 37, 9 agosto 1914.
- ⁹ Dell'assegnazione del premio di 30.000 franchi dopo l'11 novembre 1918 non si ha notizia nei numeri di "Le Miroir" successivi a quella data e nemmeno nell'annuncio di trasformazione di "Le Miroir" in "Miroir du Sport". Per quanto riguarda invece l'invio, dietro compenso, delle fotografie eseguite al fronte da parte dei soldati è possibile trovare una testimonianza nel libro autobiografico di Blaise Cendrars, *La mano mozza*, in cui il poeta, volontario nella Legione Straniera, racconta le sue esperienze di guerra durante le quali perse la mano sinistra. Cendrars, in un colloquio con un alto ufficiale, confessa di inviare le sue fotografie a "Le Miroir". I soldi che riceve se li beve insieme ai suoi compagni. Cfr. B. Cendrars, *La mano mozza*, Guanda, Parma 2000, pp. 181-182.
- ¹⁰ "Le Miroir" n. 68, 12 marzo 1915.
- ¹¹ Per le trasformazioni nel campo della tecnologia fotografica cfr. P. Tausk, *Storia della fotografia del XX secolo*, Mazzotta, Milano 1980, pp. 13-15.
- ¹² "Le Miroir" n. 68, 12 marzo 1915.
- ¹³ L'offensiva a qualunque costo, teorizzata dalla cultura militare dell'epoca, produsse innumerevoli vittime e non modificò le sorti della guerra.
- ¹⁴ "Le Miroir" n. 125, 16 aprile 1916.
- ¹⁵ Del caduto di questa celebre fotografia oggi si conosce anche il nome: si chiamava Federico Borrell Garcia ed era nato ad Alcoy, nel sud della Spagna. Cfr. H.M. Koetzle, *Photo Icons. Petite histoire de la photo*, vol. II, Taschen, Colonia 2002, p. 20.
- ¹⁶ Nel 1924 Georges Lecomte era stato eletto membro dell'Académie française.
- ¹⁷ G. Lecomte, *Prefazione a L'Album de la Guerre*, Paris, L'illustration 1926.
- ¹⁸ "Et tout ce qu'ils savent du front, ils l'ont lu dans "L'illustration"...", in M.-M. Huss, *Histoires des familles, 1914-1918. La carte postale et la culture de guerre*, Historial de la Grande Guerre de Péronne, Noesis, 2000, p. 49.
- ¹⁹ P. Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996, pp. 62-63.
- ²⁰ Sull'immagine fotografica e pittorica offerta da "L'illustration" nel corso della Grande Guerra, un apposito saggio relativo alla Battaglia di Verdun è stato pubblicato nel volume che raccoglie gli atti del Convegno di studi tenutosi a Verdun nel giugno 1975. L'autore, Gérard Canini, a proposito di alcune fotografie del paesaggio attorno a Verdun e pubblicate nel periodo appena successivo all'inizio della battaglia, afferma che sono databili ai mesi precedenti il febbraio 1916. Queste fotografie avevano il compito, secondo Canini, di mostrare che il fronte di Verdun era sufficientemente difeso e che la struttura collinare del territorio era di per se stessa un temibile ostacolo all'attacco nemico. Il saggio è pubblicato in *Verdun 1916. Actes du Colloque International sur la Bataille de Verdun*, Verdun 1976.
- ²¹ Annuncio comparso sulla rivista "Sur le vif" n. 1, 14 novembre 1914.
- ²² G. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari 1990; J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998 (1995).
- ²³ "Le Miroir" n. 341, 4 luglio 1920.
- ²⁴ "Le Miroir" n. 130, 27 maggio 1916.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *La Comune Photographiée*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000.
- AA.VV., *La guerra rappresentata*, "Rivista di Storia e critica della fotografia", n. 1, 1980.
- AA.VV., *Histoire de la photographie de 1839 à nos jours*, Collezione George Eastman House, Taschen, Rochester, New York 2000.
- AA.VV., *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, La Découverte, Paris 2004.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- P. Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996.
- E. Desbois, *La vie sur le front de la mort*, in "La recherche photographique" n. 6.
- G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976.
- J-Marcelle Humbert, *Les fonds photographique du Musée de l'Armée*, in "La Recherche photographique", n. 6.
- J. Keim, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1976.
- C. Phéline, *L'image accusatrice*, in "Les Cahiers de la photographie", n. 17, 1985.
- S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1979.
- J. Tardi, *C'était la guerre des tranchées*, Casterman, Tournai 1993.
- P. Tausk, *Storia della fotografia del XX secolo*, Mazzotta, Milano 1980.

Fotografie e guerra su “Le Miroir”
Luigi Tomassini



“Le Miroir” è un giornale originale, diverso da molti altri giornali dell’epoca, in Francia o in altri paesi. Tanto originale e diverso, che sembra mettere in crisi uno dei giudizi consolidati che studiosi autorevoli hanno formulato sulle fotografie del primo conflitto mondiale. Si tratta di un giudizio espresso da Lewinski, in uno dei pochi studi d’insieme sul rapporto fra guerra e fotografia:

[Le fotografie della Prima guerra mondiale] posseggono una grande chiarezza descrittiva, ma molto raramente lasciano trasparire passione o impegno da parte dei fotografi. Sembrano descrivere qualcosa a cui in realtà non partecipano. Forse è stata la guerra stessa a logorare la capacità di guardare troppo da vicino alla realtà. Le fotografie mostrano una specie di reticenza [...] I fotografi non tentano di concentrarsi su qualcosa, come se non si aspettassero che le loro immagini dovessero esser viste da qualcuno. Non si metteva in atto il potere della fotografia di comunicare una profonda emozione¹.

Un modo di vedere ripetuto per l’Italia in termini più incisivi, ma sostanzialmente analoghi, da Giulio Bollati:

Le fotografie della Grande Guerra sono spesso “solitarie” come se non dovessero essere viste da nessuno, neppure da chi ha premuto il pulsante della Kodak portatile².

Quindi fotografie povere di significato, non solo senza valore “artistico”, ma burocratiche, spersonalizzate, incapaci di trasmettere emozioni.

Si tratta di giudizi che sembrano contraddetti chiaramente dalle immagini che qui vediamo: che sono tutto meno che burocratiche, o reticenti, o fredde e distaccate. Tuttavia quei pareri di autorevoli studiosi ci inducono a relativizzare il nostro giudizio, a valutare meglio il messaggio iconografico de “Le Miroir”, che evidentemente ci offre un punto di osservazione sulla guerra che non è quello più comune e conosciuto. Si tratta quindi di cercare di capire quale è lo stile, il taglio, il codice del linguaggio fotografico di questo periodico, il suo modo peculiare di vedere il conflitto, ciò che lo rende originale e diverso rispetto ad altri periodici analoghi.

Per fare questo, sarebbe necessaria in realtà una analisi comparativa fra le molte e diverse riviste del genere

pubblicate durante il periodo bellico almeno nelle principali nazioni interessate, cosa che non è chiaramente possibile qui. Mi limiterò quindi a cercare di interpretare le immagini di “Le Miroir” sulla base di qualche esperienza già fatta su analoghe fonti, provando ad individuare almeno due piani di lettura.

Il primo, più generale, si riferisce al fatto che “Le Miroir” è un periodico esclusivamente fotografico, e quindi pone la questione della specificità della rappresentazione fotografica della guerra rispetto alle altre precedenti e affini, ottenute con procedimenti “tradizionali”.

Il secondo si riferisce alla specifica qualità fotografica delle immagini, ai criteri della loro selezione, impaginazione, contestualizzazione, entro il periodico parigino.

Guerra e fotografia: i periodici illustrati

La Grande Guerra cade in un momento particolare rispetto alla evoluzione delle tecniche fotografiche. A parte i primi pionieristici tentativi attorno alla spedizione di Crimea, una rappresentazione fotografica della guerra per molti versi avvincente, pregnante e sistematica era stata già realizzata molti decenni prima, con l’opera di Brady sulla guerra civile americana. Brady e i suoi collaboratori erano fotografi professionisti, di grande esperienza e abilità tecnica, e svolsero un’azione già matura e sistematica, per i mezzi del tempo. All’epoca della Grande Guerra le tecniche avevano subito grandi progressi, e all’inizio del ’900 la diffusione della fotografia poteva considerarsi veramente di massa, così che i fotografi, professionali e non, erano in numero estremamente maggiore. Ma il fatto più interessante ai nostri fini è che la guerra del 1914-18 è la prima guerra moderna in cui la fotografia può essere riprodotta con quel fondamentale moltiplicatore che è la stampa. Questo comporta un radicale cambiamento nell’uso sociale della fotografia, che ora viene a far parte di un processo comunicativo di massa. Si ridefiniscono necessariamente in questo ambito i rapporti fra uso privato e uso pubblico della fotografia, così come i rapporti fra fotografia “documento” e

fotografia “monumento”, già presenti nell’opera di Brady³. Si ridefiniscono anche i rapporti fra uso propagandistico e uso informativo, fra fotografia e mezzi tradizionali di rappresentazione figurativa, all’interno di questi organi di stampa.

Sotto questo ultimo aspetto, gli studi disponibili hanno già chiarito che il primo conflitto mondiale rappresenta un momento di svolta, rispetto alla tradizione figurativa precedente, innanzitutto per il declino della tradizione figurativa specialistica e specifica (ovvero la pittura e l’illustrazione di guerra)⁴; ma anche per le novità nei modi della diffusione e della circolazione delle immagini della guerra nei giornali illustrati. Anche gli studiosi che si sono occupati del rapporto fra arte e fotografia, hanno notato una presenza nuova della fotografia (si pensi al dada, o a singoli episodi come l’inserzione fotografica in dipinti di futuristi)⁵.

Pare in effetti fuori di dubbio, sulla base degli studi esistenti, che la guerra favorisca la diffusione della fotografia proprio laddove il contenuto informativo è più rilevante (quindi, nel caso da noi analizzato della stampa periodica di informazione) mentre l’iconografia tradizionale mantiene un ruolo predominante laddove è invece prevalente l’intento propagandistico, con l’attribuzione di un evidente surplus di intenzionalità significativa⁶.

La Grande Guerra è una guerra tecnologica, e come tale implica un cambiamento profondo della cultura della guerra, e più in generale di tutta la cultura moderna. I processi di cambiamento culturale determinati dal conflitto mondiale sono stati messi ormai largamente in luce a livello storiografico, tuttavia non sono mai stati adeguatamente messi in relazione con le tecniche e le forme di rappresentazione figurativa⁷.

Su questo terreno si pongono invece alcune questioni di grande interesse, relative alle forme di “visibilità” della guerra moderna, e al ruolo specifico della tecnologia nei rapporti dell’individuo, su cui vorremmo fare qualche riflessione da applicare alla nostra analisi dei periodici illustrati.

Tecnologia, guerra, tecnica fotografica

Cominciamo dal punto relativo all’impatto della tecnologia. Come è stato sottolineato da molti autori, il primo conflitto mondiale rappresenta il momento in cui si dilatano i “limiti” della guerra, in cui cambia profondamente il rapporto fra il singolo individuo e la macchina bellica. Secondo questo tipo di interpretazione, l’apparato tecnologico della guerra moderna, quale si afferma durante il primo conflitto mondiale, trascende, in maniera radicalmente più netta e diversa che non in precedenza, le possibilità del singolo individuo, al punto da configurare una “inadeguatezza del corpo umano alla battaglia”. Come accadde a decine di migliaia di fanti francesi caduti a Verdun, che morirono senza mai aver visto in faccia un tedesco, così in genere il soldato del 1914-18 perde il contatto con il proprio individuale nemico, e si trova a combattere contro un impersonale apparato bellico, il quale d’altra parte, proprio in quanto la nega con la propria artificialità, finisce per esaltare l’umanità del combattente. Su questo sono disponibili molte analisi, ma può bastare il rinvio ad un brano di Malaparte che già aveva colto con efficacia questo aspetto, parlando dei suoi “santi maledetti”:

Ficcato nelle buche e nel fango, rosato dai pidocchi, gettato all’assalto contro altre buche fangose e altri uomini pidocchiosi, il popolo dei soldati, dei buoni e degli ignari, si trovò di fronte a una cosa impreveduta, terribile e inafferrabile, a una macchina fatta di formule, di filo di ferro e di canne rigate, di chimica e di balistica, si trovò a cozzare in un muro d’acciaio, di calcoli e di scienza, invisibili e onnipresenti, contro cui nulla poteva la sua povera massa urlante, bestemmante e piangente, fatta solo di carne, d’ossa e di qualità umane.

La cultura della guerra tradizionale viene quindi messa in crisi, e si può dire con Eric Leed che il linguaggio della guerra peculiare alla tradizione europea fino all’inizio del XX secolo esaurisce la sua funzione proprio con il conflitto del 1914: quel linguaggio tradizionale in cui la violenza è una forma di comunicazione, che serve a suo modo a negoziare la posizione relativa di stati e individui, una prova di virtù, di valore morale⁸.

Nel corso della guerra industrializzata, in cui l'individuo diviene sempre più chiaramente un oggetto entro un ferreo meccanismo impersonale, i concetti tradizionali di eroismo, di valore in battaglia, finiscono per essere completamente privati di senso.

Non è stato però mai analizzato il problema se questa diversa concezione della guerra si traduca in una diversa esigenza e forma specifica di rappresentazione, in questo caso affidata al mezzo fotografico come mezzo anch'esso tecnologico. Si tratta di un campo di indagine per cui non mancano spunti. Già all'epoca era stata notata la relazione fra l'essenza della guerra moderna, altamente meccanizzata, in gran parte guidata da una logica impersonale e da una razionalità esterna, estranea e inattuabile al singolo protagonista, e la modernità e l'impersonalità, l'oggettività della riproduzione fotografica.

Come notava una rivista francese già nel 1915,

Al giorno d'oggi la guerra, la terribile guerra, finisce per ricondurre tutto alla nuda precisione quantitativa. Nel momento in cui il fucile e il cannone non obbediscono più che alla scienza, in cui i pennacchi, cari ai pittori militari, spariscono nel severo grigiore della battaglia, anche a noi non serve nient'altro che l'esattezza della scienza. Per questo il cinema e la fotografia fissa finiscono per imporsi, perché sono fedeli servitori che non si lasciano influenzare da nessun "fattore umano"⁹.

Esattezza e scienza: i caratteri del moderno combattimento tecnologico, industrializzato, paiono richiedere una specifica trasposizione sul piano dell'immagine, che deve essere altrettanto tecnologicamente connotata.

Del resto, già Jünger notava come la fotografia con i suoi apparati di lenti, con i suoi "documenti ottici" apparisse come lo "strumento di una coscienza tecnologica" che connotava il carattere della guerra moderna¹⁰. Ma quasi del tutto senza sviluppo sono stati successivamente questi spunti, nel senso che mancano studi sul modo di rappresentare il conflitto in relazione al ruolo del singolo individuo, del combattente, in relazione alla tecnologia e alla specifica cultura della guerra. Ad esempio, nelle arti figurative il tradizionale modo di rappresentare l'evento bellico è quello che fa perno sul

momento tipico della battaglia, e all'interno di questo, il modo di rappresentazione privilegiato è quello del duello. Ma mancano studi sul modo in cui viene modificato nel corso della Grande Guerra questo modo di rappresentazione della battaglia come duello o insieme di duelli individuali che ha perdurato a lungo nella tradizione figurativa, basandosi su archetipi figurativi e letterari antichissimi (basti pensare a Omero). Così pure resta da analizzare il modo in cui si ristabilisce il rapporto fra individuo e macchina bellica, nel corso di un conflitto dove il peso della battaglia è diluito in una guerra di logoramento, in cui la battaglia è ininterrotta e continua, e le poche grandi ondate di assalto che si chiamano battaglie durano comunque settimane o mesi, dove, nonostante che ancora si abbiano forme possibili di corpo a corpo e scontri alla baionetta, non a caso fortemente enfatizzati nella rappresentazione figurativa tradizionale, la realtà della guerra è diversa, non si combatte più contro un singolo nemico, ma contro un apparato tecnologico possente e invisibile.

Quello della "visibilità" della guerra è un altro tema che si pone in maniera del tutto nuova durante il 1914-18, e che non può non avere una qualche influenza sul modo di rappresentare fotograficamente la guerra stessa.

Come è noto, la Grande Guerra è stata da più parti definita come una guerra del tutto invisibile, dato che era impossibile affacciarsi sopra il livello del terreno. Il combattimento moderno e tecnologico, come già notava padre Gemelli a suo tempo, è una forma di lotta sotterranea che assai poco lascia al senso della vista: quello che domina è invece il rumore, il suono o il sibilo dei colpi in arrivo.

La percezione del paesaggio, dell'ambiente, da parte del combattente, è quindi singolarmente menomata: egli può afferrare solo alcuni spezzoni visivi del paesaggio, alcuni brani di cielo, di terreno, un universo ridottissimo e apparentemente insignificante.

Si stabilisce così un contrasto evidente fra il ruolo riduttivo e parcellizzante della guerra sull'esperienza personale del combattente, e la grandezza, la vastità e l'articolazione del moderno conflitto tecnologico. Si giunge così al paradosso per cui in realtà una effettiva visione della guerra è preclusa al singolo combattente in

quanto tale, ormai ridotto a granello di un ingranaggio che lo trascende e che non è in grado di comprendere, e nemmeno spesso di “vedere”.

Per contro, dall'interno del paese, proprio in virtù dei mezzi meccanici di riproduzione dell'immagine, come la fotografia, è possibile una visione articolata e completa del conflitto: il lettore dei nostri giornali illustrati, alla fine, “vedeva” (e tendenzialmente, quindi, conosceva e “comprendeva”) della guerra molto più, e con maggiore precisione, di quanto non vedesse il fante racchiuso fra le fetide pareti di una trincea del Carso o della Somme. Ma si trattava di una visione priva di quegli aspetti esperenziali che invece erano parte fortissima ed ineludibile della vita al fronte.

In questo contesto, uno dei tratti più caratteristici del nuovo modo di rappresentare la guerra nei giornali illustrati del 1914-18 sta nel fatto che la visione più comprensiva e significativa del teatro bellico, e insieme una delle applicazioni più citate e rammentate della nuova dimensione della fotografia, è quella della fotografia aerea. In particolare la foto aerea, che è uno dei modi di rappresentazione privilegiati da “Le Miroir”, anche in confronto agli altri periodici consimili, forniva una illustrazione esauriente di questo carattere di novità dello sguardo fotografico, di uno sguardo del tutto artificiale, dato che per il luogo di ripresa, per il movimento, per la capacità di fissare contemporaneamente spazi così ampi con minuziosa precisione, trascendeva del tutto la possibilità dell'esperienza visiva dell'individuo. Questa nuova applicazione della fotografia, così divulgata e valorizzata, e così ampiamente praticata durante la guerra dava un risultato che da una parte forniva un supporto oggettivo per azioni conoscitive e pratiche molto concrete (ad esempio guidare i bombardamenti); dall'altra veniva assunto – lo vediamo bene dalle pagine del nostro periodico – come simbolo di uno sguardo privilegiato, come il punto di vista da cui si poteva cogliere il senso e la dimensione vera di una battaglia di cui allo sguardo parziale, limitato, sotterraneo del combattente delle trincee, non restavano che spezzoni dal senso assai incerto. Nei confronti di questa guerra così diversa dalle precedenti, occorre in definitiva elaborare nuovi modelli di rappresentazione: alcuni tratti sono comuni e

largamente diffusi in tutti i periodici dell'epoca, come ad esempio il nuovo rapporto fra rappresentazione della guerra combattuta e della guerra quotidiana, la scelta molto larga dei soggetti rappresentati, il modo di presentare la nuova realtà tecnologica del combattimento, le nuove armi, l'ampiezza e la varietà dei teatri; vi sono però ovviamente anche modi diversi, nei vari periodici, di “vedere” la guerra.

La fotografia nelle pagine di “Le Miroir”

Le considerazioni precedenti servivano a dire che alcuni aspetti della rappresentazione fotografica del conflitto da parte di “Le Miroir” vanno inseriti in un contesto più vasto, in cui cambia la natura della guerra, cambiano i modi e le tecniche di rappresentazione, tutti aspetti che il nostro periodico inevitabilmente rispecchia. In un certo senso l'esistenza stessa di “Le Miroir”, come periodico fotografico, o quanto meno il suo particolare successo durante quegli anni, vanno capiti e spiegati entro questo quadro più generale.

Ci sono tuttavia anche alcuni aspetti peculiari di “Le Miroir”, che lo distinguono invece dagli altri casi consimili, e che ora cercheremo di evidenziare: sono aspetti in parte relativi alla selezione e alla tipologia dei soggetti raffigurati, ma in parte anche relativi al modo in cui questi stessi soggetti sono rappresentati da un punto di vista fotografico.

Per quanto riguarda la “qualità” fotografica di “Le Miroir” occorre distinguere due livelli. Il primo riguarda la qualità della riproduzione tipografica delle fotografie. Come è noto, le tecniche di riproduzione fotomeccanica che avevano permesso di introdurre su larga scala le immagini fotografiche nelle riviste illustrate erano relativamente recenti, e le esperienze effettive in proposito che potevano stabilire termini possibili di confronto erano poche e giovani, risalivano al massimo ad un paio di decenni prima. Fra queste esperienze ve ne erano state alcune, a cominciare dalla famosa “Camera Work”¹¹, che avevano puntato su risultati di alta qualità nella riproduzione delle fotografie per un pubblico specializ-

zato e di élite; ma un livello qualitativamente alto era raggiunto comunque anche da una serie di altre riviste, in primo luogo ovviamente le riviste che facevano capo ai circoli fotografici, nazionali o regionali, ma anche le grandi riviste illustrate di carattere nazionale, oppure le riviste che si rivolgevano ad un mercato specializzato ma aperto alla curiosità e all'interesse del grande pubblico come quello delle riproduzioni di opere d'arte.

In questo contesto "Le Miroir" appare come una rivista che ambiva a un livello qualitativo medio-alto ("Le plus bel illustré français", si definiva alla vigilia della guerra), che segue nella stampa alcuni accorgimenti che vengono evidentemente dalla moda pittorialista del tempo (le immagini sono tutte stampate in seppia, con una chiara allusione al viraggio fotografico), ma che effettivamente non si stagliava nettamente al di fuori della media, se si eccettua la stampa più popolare e scadente. Il periodico parigino condivideva anzi i problemi e le difficoltà comuni, presentando notevoli carenze sul piano della qualità di stampa, soprattutto nel periodo bellico, quando evidentemente le difficoltà nei rifornimenti della materia prima, presenti e pressanti in tutti i paesi coinvolti nel conflitto, fecero sentire il loro peso, specie su quei giornali come "Le Miroir" che si rivolgevano ad un grande pubblico e non potevano mirare a soluzioni di nicchia.

Il secondo livello riguarda la qualità intrinseca delle fotografie e il modo in cui sono proposte nel periodico. Qui in primo luogo occorre dire che "Le Miroir" è un periodico esclusivamente fotografico, ma che non è un periodico di fotografia. Questo significa che il criterio con cui vengono scelte le fotografie non è quello stesso con cui venivano scelte e proposte nei periodici in cui la dimensione estetica rivendicava un ruolo di primo piano, come quelli dei circoli fotografici. Ora, mentre questi ultimi erano quelli che si proponevano di stabilire i parametri su cui valutare il "bello" fotografico, e su questi criteri basavano la selezione delle fotografie presentate, facendo quindi del canone estetico la linea guida della loro presenza editoriale, "Le Miroir" accetta in linea generale la cultura e i linguaggi fotografici aggiornati e correnti, che sottendono i canoni di rappresentazione e giudizio estetico dei circoli e delle riviste foto-

grafiche (siamo, in questi ambiti più specializzati, nel momento nel passaggio dal pittorialismo alla fotografia diretta) ma tende in larga misura anche a includere nella propria area di azione tutta una serie di valenze informative della fotografia, nonché, in maniera più evidente che nelle riviste fotografiche, tutta una serie di "prodezze" tecniche che potevano suscitare sorpresa, interesse, meraviglia nei lettori.

Questo aspetto, per cui "Le Miroir" partecipa di una cultura fotografica e di linguaggi moderni e aggiornati, ma nel contempo li piega a proprie esigenze comunicative, muovendosi sostanzialmente piuttosto nell'area del reportage che della rivista propriamente fotografica, è interessante perché in realtà anche la cultura fotografica più avanzata dovrà tener conto della esperienza della guerra, del rapporto stretto che si instaura con la fotografia come informazione e comunicazione. In maniera analoga, "Le Miroir" si pone all'incrocio fra una produzione fotografica professionale, che è la fonte prevalente delle riviste fotografiche in linea generale e che è sicuramente presente nelle sue pagine, ed una produzione fotografica amatoriale, che cerca in ogni modo di incentivare, attingendo probabilmente da una cultura fotografica diffusa, ma cercando di orientarla in modo nuovo. Per quanto sia difficile distinguere al suo interno le aree rispettive, dato che non vi sono indicazioni precise sulla provenienza delle foto, occorre comunque dire qualcosa su questo aspetto, che è fondamentale dal punto di vista fotografico. Infatti la prima impressione che si ha guardando le foto di "Le Miroir" è che sono tutte o quasi scattate con mano fotografica, da persone che evidentemente avevano una notevole competenza e abilità specifica. Non possiamo quindi pensare che si trattasse di dilettanti o di "schiacciabottoni" nel senso odierno, di fotografi improvvisati. Qui nasce un problema interpretativo non secondario, dato che il livello qualitativo delle immagini pubblicate è piuttosto alto, e anche abbastanza moderno, nel senso che non è convenzionale e rigido come in riviste illustrate più tradizionali, a partire da "L'Illustration"¹². Questo parrebbe in contrasto con le numerose sollecitazioni apparse sul periodico verso i possibili fornitori di immagini, verso i partecipanti ai premi, che invitano a fornire fotografie

anche non particolarmente belle, e soprattutto non “artistiche”, ma veritiere. Sembrerebbe quindi una negazione diretta della moda pittorialista, mentre invece le immagini su “Le Miroir” risentono largamente dei linguaggi e della cultura fotografica di matrice pittorialista. Ma i due elementi non necessariamente sono in contraddizione.

Occorre tenere presente il ruolo, pervasivo all'epoca, del pittorialismo, una corrente fotografica soggetta in passato a giudizi molto severi e riduttivi da parte di storici e critici della fotografia, ma recentemente rivalutato da alcuni autorevoli critici¹³, e che comunque all'epoca esercitava una influenza molto forte, anche al di là degli ambiti specifici degli specialisti, fungendo da punto di riferimento quasi obbligato per i dilettanti anche ai livelli più bassi¹⁴.

Il pittorialismo fu un movimento largamente diffuso, che richiedeva una serie di accorgimenti tecnici estremamente sofisticati e diversificati, a volte del tutto personali e individuali, così come individuale e del tutto unico era il prodotto fotografico, la copia positiva approvata dall'autore, che spesso su di essa aveva apportato modifiche, ritocchi, elaborazioni del tutto personali e uniche. Tutto questo insieme di pratiche e di processi richiedeva una grande cura, una grande accortezza e competenza tecnica, una disponibilità alla sperimentazione che era difficile trovare nei fotografi professionisti, dato che in termini di tempi e costi era molto impegnativa e poco remunerativa. Così, l'ambiente in cui si sviluppava il pittorialismo era soprattutto quello dei fotografi amatori, o dilettanti, i soli che potevano avere il tempo, il denaro, la motivazione e la passione per una pratica così impegnativa.

L'altro aspetto interessante del pittorialismo è che, proprio per la difficoltà tecnica, per la non standardizzazione, per la accuratezza e precisione e varietà di “ricette” e procedure che richiedeva, non era una pratica che si potesse apprendere con un apprendistato di tipo tradizionale, né con corsi di formazione di tipo professionale: le conoscenze, i segreti, le ricette, i procedimenti, si scambiavano e si divulgavano attraverso quella particolare istituzione associativa che furono i circoli e le società fotografiche.

Le società e i club fotografici, con le loro esposizioni, i loro concorsi, le loro riviste, costituiscono un momento di aggregazione e di scambio delle culture fotografiche non solo a livello nazionale, ma anche internazionale: Anne Cartier Bresson parla di una vera e propria “*internazionale pictorialiste*” per dire quanto un certo tipo di gusto fosse diffuso e condiviso¹⁵. Si trattava di una internazionale non elitaria: la diffusione delle pratiche e delle culture fotografiche legate al pittorialismo fu sicuramente molto ampia, e coinvolse come modello anche i dilettanti più comuni: non è raro, anzi quasi comune, se si rintracciano fondi fotografici privati di inizio '900, anche di qualità abbastanza corrente, ritrovare fra i materiali di corredo qualche rivista fotografica, di stampo quasi sempre inevitabilmente pittorialista. Questo riferimento è essenziale, perché nel periodo della guerra “Le Miroir” come altri periodici di altri paesi, ma in maniera particolarmente pronunciata e pressante, fa appello largamente al contributo dei lettori che si trovano al fronte e che sono invitati a inviare le loro fotografie con la promessa di buoni compensi e di premi di varia entità. Ci si potrebbe aspettare, sulla base di questo appello, un afflusso di fotografie magari interessanti per il luogo, l'occasione, le circostanze e i soggetti rappresentati, ma di scarsa qualità. Invece le fotografie pubblicate sono nella stragrande maggioranza fotografie che mostrano una notevole qualità e padronanza del mezzo. Sicuramente ad esempio, tutte le copertine sono di mano o di professionista, o di “amatore” esperto e capace, non possono essere realizzate (per quanto la fotografia sia stata definita “arte involontaria”) da dilettanti improvvisati. Pur non avendo notizie dirette della provenienza effettiva delle fotografie su “Le Miroir”, le scelte stilistiche e i linguaggi di gran parte di esse, e per contro la diffusione molto larga di una cultura fotografica attraverso i circoli, le società, le riviste fotografiche, che si realizza attorno al fenomeno pittorialista, sono gli elementi che ci permettono di ipotizzare che al di là dei fotografi professionisti, esistesse uno strato abbastanza ampio di interlocutori possibili per il periodico, capaci di assicurare livelli qualitativi piuttosto alti. Del resto un percorso analogo è testimoniato in altri casi di altri periodici che seguirono la stessa via di “Le

Miroir", per i quali è invece documentabile la provenienza delle immagini. Si veda a questo proposito il periodico ungherese "Az Érdekes Újság", che durante la guerra bandisce anch'esso dei concorsi fotografici, a cui partecipano alcuni dei nomi più qualificati della fotografia ungherese, la quale come è noto ha un posto di assoluto rilievo a livello internazionale nel periodo fra la Prima e la Seconda guerra mondiale¹⁶.

La reazione e l'opposizione di "Le Miroir" alla moda fotografica del momento si capisce proprio se si pensa alla grande diffusione del pittorialismo, e alla sue pretese totalizzanti in campo fotografico. Può essere illuminante un paragone con le riviste propriamente fotografiche in Italia: qui la maggiore rivista propriamente fotografica, la "Fotografia Artistica" torinese, chiaramente di orientamento pittorialista, segue in maniera talmente rigida i canoni estetici e formali della corrente, da non pubblicare nel corso della guerra nessuna fotografia relativa al conflitto. La crisi di questa impostazione è evidente, e porta nel 1917 alla chiusura della rivista stessa (così come del resto nello stesso anno cessa le pubblicazioni anche "Camera Work")¹⁷. In Italia, questo irrigidimento del pittorialismo più accreditato e ufficiale, in unione alla chiusura delle autorità militari verso gli ambienti fotografici "amatoriali" fa sì che l'immagine della guerra sulle riviste illustrate italiane sia molto meno ricca, più formale e più rigida, e derivi piuttosto dall'opera dei fotografi professionisti, inquadrati nei Servizi fotografici militari al fronte e sottoposti a un evidente controllo, relativo ai contenuti e ai soggetti rappresentati, ma non privo di risvolti formali.

In altri casi, come nel caso ungherese, si ha invece un chiaro slittamento di periodici molto diffusi e popolari sul versante propriamente pittorialista. In questo caso l'immagine proposta è al contrario molto più estetizzante, ma molto meno realistica e informativa di quella di "Le Miroir"¹⁸.

Quindi, in definitiva, ci pare di poter dire che "Le Miroir" rappresenta un caso di grande interesse perché risente evidentemente della cultura fotografica del tempo, ma cerca di dirigerla in una direzione nuova, molto più orientata verso la dimensione dell'informazione e del fotoreportage.

Tipica del pittorialismo è anche la pratica del ritocco, anche questa largamente, direi anzi quasi sistematicamente usata da "Le Miroir". Anche in questo caso però si tratta di un ritocco un po' particolare, diverso da quello pittorialista, nel senso che non pare adottato prevalentemente per migliorare la qualità della fotografia, ma per rendere più leggibile certi particolari (specie i volti dei personaggi) e arricchire il contenuto informativo dell'immagine, a scapito spesso della valenza estetica (ad esempio con il tipico "effetto maschera" determinato da pesanti ritocchi che rendono più marcati i tratti somatici dei personaggi ripresi da lontano). In definitiva quindi "Le Miroir" è insieme un periodico che informa, che ricerca la attualità e la capacità di colpire e impressionare dell'immagine, ma che, data la sua ambizione di essere il "plus bel illustré français", non può fare a meno di risentire almeno in parte del canone estetico e dei linguaggi fotografici correnti.

L'impaginazione di "Le Miroir" rispecchia bene questa duplice valenza. Le fotografie riprodotte sono in prevalenza riprodotte a piena pagina o a mezza pagina, nel caso di fotografie orizzontali, non di rado anche a pagina doppia nella parte centrale della rivista. Questo significa evidentemente una prevalente considerazione della qualità dell'immagine, ma nel contempo in alcune parti della rivista vi sono anche serie di diverse fotografie in una singola pagina, in modo quindi da arricchire il contenuto informativo.

Le esigenze di impaginazione hanno a che fare con la funzione informativa e con il taglio del giornale, e quindi precedono e orientano in parte considerevole le scelte del materiale fotografico. Ad esempio, la copertina è praticamente sempre su "Le Miroir" una fotografia verticale, con un primo piano di una persona o di un gruppo di persone, solitamente abbastanza mossa e movimentata (sono molto rari i ritratti frontali e fissi, che invece sono molto frequenti su altre riviste più "ufficiali" e tradizionali come linguaggio fotografico, ma anche ad esempio su "Az Érdekes Újság").

Si tratta di immagini molto diverse fra loro, ma che grazie a questa precisa scelta sul piano iconico rivelano una caratteristica tipica e significativa, che segna in parte una rottura con la pratica pittorialista. Esse infatti

presentano sempre un campo cieco, vuoi letteralmente, nel senso cioè che i soggetti dell'immagine puntano gli sguardi o i movimenti verso l'esterno, fuori dai margini dell'immagine, vuoi indirettamente, attraverso un meccanismo allusivo, ironico, per cui certe fotografie di copertina, apparentemente incongrue con il tema della guerra, vi rimandano invece per via del loro significato a livello connotativo piuttosto che non denotativo.

In questo caso quindi la scelta non è né solo estetica né solo informativa (anche se quasi sempre le copertine inglobano questa duplice valenza) ma assolve a una precisa funzione comunicativa. Attraverso l'impressione di immediatezza, di vicinanza, di movimento che danno queste immagini il lettore viene invitato ad entrare direttamente in un contesto iconico dinamico, e quindi come tale invitante, non statico e finito in sé; in un certo senso è indotto a girare pagina, a entrare nell'interno della rivista, a proseguire la decodifica del messaggio iconico accennato nella prima pagina.

La valenza informativa dell'uso della fotografia su "Le Miroir" è accentuata, paradossalmente, dai pochi casi in cui le immagini non sono fotografiche, ma sono disegni. Il disegno ha ancora una presenza praticamente fissa e stabile, anche se del tutto minoritaria (una o due pagine al massimo) all'inizio della guerra; poi si perde del tutto. Mentre in altre riviste le immagini non fotografiche sono spesso presenti per la loro qualità, nel senso che sono opera di autori famosi, o sono riproduzioni di dipinti di autori affermati, e servono evidentemente ad arricchire il tasso estetico di un apparato di immagini fotografiche non troppo attraenti da questo punto di vista, e contemporaneamente spesso a supplire ad un'altra carenza del loro apparato fotografico, ovvero alla mancanza di rappresentazioni fotografiche dei combattimenti e della morte, i disegni su "Le Miroir" sono impiegati in maniera sensibilmente diversa. Sono presenti naturalmente disegni di scene di combattimento, ma più spesso l'illustrazione manuale e non fotografica viene usata a scopi esplicativi e quasi didattici, come per carte e piani dei terreni di battaglia, o per razionalizzare situazioni difficilmente rappresentabili in fotografia. Ad esempio la novità dei convogli navali scortati da caccia e da mezzi aerei che provoca una svolta nella condotta della

guerra sui mari, è rappresentata tramite disegno: in questo caso si ricorre alla possibilità della rappresentazione manuale di organizzare e disporre molto più chiaramente e agevolmente di quanto non possa fare la fotografia le relazioni significative fra gli oggetti¹⁹. Ma quando è possibile, e cioè quando lo scarto fra le potenzialità informative dei due modi di rappresentazione non è così forte, "Le Miroir" preferisce sempre la fotografia. Si spiega così l'uso estremamente ampio che il periodico parigino fa delle foto aeree, molto più che in altri giornali. La fotografia aerea è in certo modo emblematica, come abbiamo già visto, del nuovo tipo di sguardo fotografico della Grande Guerra, e qui ha una precisa applicazione, con una serie di vedute dall'alto che permettono di avere una visione spettacolare e d'insieme del teatro bellico che è negata agli stessi combattenti, ma anche con una serie di applicazioni sul piano didascalico e informativo, come ad esempio facendo vedere alcune località precisamente individuate prima e dopo i bombardamenti o la battaglia.

Un altro aspetto tipico della impostazione del giornale e dell'uso della fotografia, sta nel tentativo di usare la fotografia per riconnettere direttamente il lettore con la zona di guerra. Questo è un carattere tipico e fondamentale del mezzo fotografico, come abbiamo già detto, ma "Le Miroir" cerca di accentuarlo in maniera particolare attraverso la selezione e l'impaginazione delle immagini. L'espressione più appropriata e pertinente di questo orientamento sarebbe naturalmente quella di portare il lettore dentro il teatro di guerra, attraverso la rappresentazione diretta delle scene di combattimento. È questo in effetti l'obiettivo privilegiato della redazione del periodico, e in diversi casi si tratta di un obiettivo raggiunto; ma è evidente che le immagini di questo tipo sono necessariamente molto rare. Si usano perciò altri mezzi per introdurre il lettore nell'ambiente del fronte: in primo luogo con una serie di immagini della vita dei soldati, delle operazioni quotidiane e normali della trincea e delle immediate retrovie: anche "Le Miroir" partecipa largamente, in questo senso, del processo di "banalizzazione" della guerra largamente messo in atto dai media in quel periodo²⁰. Un altro modo, più specificamente fotografico, e più raro da trovare in altre riviste consimili, è però ben

Septième année. — N° 180.

Le Numéro : 25 centimes.

Dimanche 6 Mai 1917.

LE MIROIR

PUBLICATION HEBDOMADAIRE, 15, Rue d'Enghien, PARIS

LE MIROIR paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier.



GUYNEMER INTERROGEANT UN AVIATEUR ENNEMI QU'IL A OBLIGÉ À ATTERIR

Cette photographie, si saisissante par l'expression des personnages qui y figurent, a été faite après l'une des dernières victoires de Guynemer. L'aviateur interroge son adversaire vaincu, mais indemne, qu'une auto va emmener.

"Le Miroir" n. 180, 6 maggio 1917

Septième année. — N° 179.

Le Numéro : 25 centimes.

Dimanche 29 Avril 1917.

LE MIROIR

PUBLICATION HEBDOMADAIRE, 15, Rue d'Enghien, PARIS

Le MIROIR paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier.



L'ARMÉE DES ÉTATS-UNIS POSSÈDE DÉJÀ DES "TANKS" REDOUTABLES

Les États-Unis ont proposé aux Alliés de leur envoyer des "Tanks". Cette idée pourrait être réalisée rapidement. Voici, en effet, le type d'un engin américain qui vient, aux expériences, de donner d'excellents résultats.

"Le Miroir" n. 179, 29 avril 1917

presente sul periodico parigino. Si tratta del fatto che molto spesso le immagini sono selezionate (e in alcuni casi, sembrerebbe, ritagliate dalla redazione, anche se di questo, senza una ulteriore ricerca documentaria, non si può avere certezza) in modo da coinvolgere il lettore, strappandolo a un puro atteggiamento contemplativo, e immettendolo per quanto possibile entro la dinamica proposta dall'immagine. Questo effetto si può raggiungere spingendo al massimo la caratteristica dell'istantaneità della fotografia, e ritagliando opportunamente l'immagine. Nel caso della fotografia dell'asso dell'aviazione Guynemer che parla con un pilota tedesco da lui abbattuto, nel momento in cui quest'ultimo, ferito, sta per essere portato via in automobile, il taglio dell'immagine, l'atteggiamento sospeso e intenso dell'asso francese, introducono lo sguardo del lettore nello spazio privilegiato e intimo della conversazione fra i due piloti, comunicando in qualche modo l'emozione di un momento di confronto e di riconoscimento diretto di due persone che poco prima si erano affrontate in cielo in un duello potenzialmente mortale²¹.

In un altro caso, il medesimo effetto viene raggiunto con l'organizzazione interna dei vari blocchi espressivi che compongono l'immagine. Ad esempio, in una foto del 1917, un carro armato statunitense è presentato al lettore mentre avanza, in primo piano, direttamente verso il lettore, con una inquadratura dal basso verso l'alto, che ne accentua l'imponenza e la dinamicità, dato che sta superando uno scalino che lo porterà subito dopo a cadere verso il basso; alcuni soldati che avanzano in orizzontale davanti al carro, da destra a sinistra e quindi in senso contrario al senso di lettura della foto, e con lo sguardo verso il carro stesso, permettono di stabilire una linea di continuità sul piano visivo con lo sguardo del lettore, che si trova quindi naturalmente coinvolto nel dinamismo interno dell'immagine²².

Effetto shock

Infine, l'ultimo elemento che mi sembra possa definire l'originalità e la particolarità del taglio di "Le Miroir", è

riconducibile alla capacità della fotografia di provocare un certo grado di shock nel lettore. Trattandosi di foto di guerra, verrebbe da pensare evidentemente alle foto di morte e di violenza, che effettivamente ci sono e piuttosto crude in "Le Miroir". Tuttavia, nello specifico campo fotografico, parlando di shock, ci si riferisce più in generale alle osservazioni già a suo tempo avanzate da Benjamin sulla capacità della fotografia di provocare uno shock, capacità che differenziava radicalmente la visione e la fruizione della fotografia dalla visione e dalla fruizione delle rappresentazioni figurative e artistiche tradizionali, rispetto alle quali la fotografia introduceva una netta rottura e perdita del valore auratico²³. Queste osservazioni, poi largamente riprese, si possono ricondurre, in maniera più pertinente sul piano della analisi della comunicazione, alle osservazioni di Barthes sulle modalità in cui si esplica in campo fotografico questo effetto di shock. Molte delle osservazioni barthesiane sulla ricerca del "raro"; sulla ricerca del "numen" (ovvero del momento decisivo); sulla "prodezza" (ovvero l'effetto sorpresa determinato da una specifica abilità tecnica del fotografo); sulla "trovata" (cioè sulla capacità del fotografo di trovare qualcosa di curioso, di dissonante, di insolito) sono facilmente rintracciabili in gran parte delle fotografie di "Le Miroir". Si potrebbe anzi dire che il tono generale del giornale, anche in confronto ad altri, a cominciare dalle riviste illustrate generalistiche e più ufficiali, come "L'Illustration", sta proprio nel fatto che la gran parte delle sue fotografie hanno questo specifico taglio e questa caratteristica.

Il curioso, il sorprendente, il sensazionale hanno sempre un posto privilegiato sulle pagine de "Le Miroir", ma i modi per arrivare a questo effetto sono i più diversi. I casi forse che colpiscono di più sono quelli che riguardano le scene di morte. "Le Miroir" pubblica a più riprese foto di cadaveri di soldati morti e scagliati dalle esplosioni sugli alberi: un tipo di immagine dove tipicamente il sentimento di dolore per la morte si abbinava al raccapriccio per la singolarità dell'evento che ha provocato la macabra messa in scena riprodotta. Ma in altri casi l'effetto di shock non ha bisogno del richiamo agli aspetti più drammatici e macabri del conflitto: si

Septième année. — N° 186.

Le Numéro : 25 centimes.

Dimanche 17 Juin 1917.

LE MIROIR

PUBLICATION HEBDOMADAIRE, 18, Rue d'Enghien, PARIS

Le MIROIR paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier.



UN SOLDAT ET SON CHIEN QUI ONT ÉTÉ BLESSÉS PAR LE MÊME OBUS

Au fort de Brimont cet agent de liaison et son chien, qui l'assistait dans ses missions, ont été blessés en même temps. A l'hôpital, le fidèle animal n'a jamais voulu se séparer de son maître. Le même infirmier les panse chaque jour.

"Le Miroir" n. 186, 17 giugno 1917



“Le Miroir” n. 95, 19 settembre 1915

ottiene appunto con la “prodezza” del fotografo, quando sorprende ad esempio una bomba nel momento in cui viene sganciata da un Albatros tedesco²⁴, o quando coglie uno shrapnell che esplode accanto ad un aereo francese²⁵, o quando riesce a fissare l'inquadratura effettivamente singolare di un aviatore tedesco che alza le braccia a bordo del suo aereo in segno di resa²⁶: tutti casi in cui si coglie la potenzialità ma non il compimento di un pericolo mortale.

In certi casi, è l'uso molto interessante della fotografia in sequenza, che crea un effetto di drammatizzazione e rende curiose e interessanti fotografie altrimenti poco significative. È il caso ad esempio di una bella sequen-

za di immagini relative alla cattura di due aviatori tedeschi, nelle quali si realizza un abbozzo di racconto per immagini di una successione di fasi (la caduta dell'aereo, la ricerca dei piloti che si sono nascosti, la cattura e l'avvio verso la detenzione) che diviene molto più avvincente e significativo di quanto non avrebbero potuto essere le singole immagini²⁷.

In altri casi ancora, l'effetto di sorprendere e scuotere il lettore si ottiene addirittura con il ricorso a immagini curiose e divertenti, paradossali, come il cane con la maschera antigas, o il soldato inglese che contratta il prezzo degli ortaggi con una vecchina al mercato, o come nel caso della copertina dedicata ad un soldato

ed al suo cane feriti insieme dalla stessa bomba e curati in una stessa stanza di ospedale²⁸.

Proprio fotografie come quest'ultima ci fanno capire come il registro della tristezza, della malinconia, del dolore assorto e della compassione profonda, sentimenti che pure potrebbero essere largamente ispirati dagli eventi bellici, sia un registro quasi completamente assente dalle pagine di "Le Miroir". Vi si accede talvolta, indirettamente, come nel caso appena citato, o in alcuni altri casi, ad esempio nella bellissima fotografia del recupero dei corpi di alcune bimbe uccise in un bombardamento su abitazioni civili²⁹, dove, anche se sono presenti fattori come la abilità del fotografo nel cogliere il momento decisivo dell'estrazione dei corpi dalle macerie, e il risentimento chiaramente espresso dalle didascalie contro i barbari uccisori di civili, la bellezza e la compostezza dell'immagine rimandano comunque a sentimenti più profondi e universali di pietà e compassione.

Testi e immagini

L'accenno alla didascalia nell'ultima immagine merita di essere sviluppato, perché il rapporto fra testi e immagini è un'altra particolarità de "Le Miroir" rispetto alla maggior parte delle riviste consimili contemporanee. Il periodico parigino si definisce come esclusivamente fotografico nel senso che non ha quasi testi scritti, se non un articolo di apertura, e riassuntivo degli eventi trattati, e le ampie didascalie alle immagini. Le didascalie si differenziano anzi di regola in due livelli: uno del titolo della fotografia, mentre l'altro è quello del commento, a volte piuttosto esteso ed esplicativo. Naturalmente le didascalie hanno un ruolo importantissimo nel giornale, e meriterebbero una analisi a parte: qui le prenderemo in considerazione solo in quanto testi che possono orientare nel capire il significato delle immagini, del particolare tipo di immagini presentate su "Le Miroir".

La prima considerazione da fare è che ancor più del ritocco o del ritaglio fotografico, le didascalie cercano

di orientare la lettura delle immagini da parte del lettore del periodico, a volte in maniera molto marcata. Il registro dominante è naturalmente quello della denigrazione del nemico e della esaltazione dell'eroismo, del coraggio e della efficienza bellica dei soldati francesi, ma quello che qui interessa è che a volte il messaggio scritto è predominante, ai fini dell'attribuzione di senso, rispetto al contenuto iconico dell'immagine. Si veda ad esempio il caso della fotografia della statua del profeta Daniele a Metz con le mani incatenate, ripresa subito dopo la liberazione della città da parte dei francesi: solo la didascalia può farci capire che in quella statua si era fatto rappresentare l'Imperatore Guglielmo II, e che ora quindi egli assisteva in catene all'arrivo dei soldati francesi³⁰.

Similmente, l'immagine di uno stipite con dei simboli indecifrabili sarebbe priva di senso se la didascalia "Le Saint Barthélemy d'Athènes" non ci avvertisse che quei simboli apposti su una colonna di una casa servono a designarla come abitazione di qualcuno dei "vénéziestes" verso cui si è indirizzata la violenza dei germanofili in Grecia, conferendo così un significato molto più drammatico alla semplice foto, pur graficamente bella ed efficace, di un elemento architettonico³¹.

Un effetto di drammatizzazione si può ottenere anche con l'uso di un minimo di materiali iconografici, come ad esempio nel caso del soldato rappresentato semplicemente disteso con l'orecchio a terra: la didascalia avverte che sta ascoltando i soldati minatori nemici che scavano gallerie nella sotterranea guerra di mine che si andava allora svolgendo in quella parte del fronte.

In altri casi ancora la didascalia accentua l'effetto di sorpresa e di dissonanza che già è presente nell'immagine fotografica: il soldato tedesco che suona il violino nella cattedrale di Combles semidistrutta dai bombardamenti già appare insolita in se stessa, ma la didascalia chiarisce il doppio senso incrociato contenuto nell'immagine: il soldato tedesco sta compiendo un atto doppiamente sacrilego perché si diverte a suonare in un luogo sacro che lui ha contribuito a distruggere; ma nel contempo la fotografia può essere arrivata in mani francesi e pubblicata sul giornale parigino perché in qualche modo la punizione divina è caduta su di lui, dato

TORPILLE AÉRIENNE VUE AU MOMENT DU DÉPART



— Torpille de 40 kil. photographiée lorsqu'elle s'élève d'une tranchée française —

La torpille aérienne, lancée des premières lignes par les crapouillots, est l'un des plus terribles engins employés dans la guerre de position. La charge qui la propulse est relativement faible et la vitesse de la torpille suffisamment lente pour qu'en puisse la

suivre du regard dans tout son parcours d'ailleurs très limité. C'est ce qui explique comment l'un de nos correspondants a pu prendre ce curieux instantané en Champagne. L'engin suit une trajectoire capricieuse et tombe presque verticalement.

GRENADE EXPLOSANT DANS LE " NO MAN'S LAND "



— Elle éclate devant un de nos petits postes et soulève les réseaux de fils de fer —

Voici un document très curieux. Dans le " no man's land " mètres devant le petit poste français le plus avancé de la ligne. (terre qui n'appartient à personne), qui fut autrefois une de nos belles forêts de l'est vaugien, une grenade vient d'être lancée par un fantassin allemand. Elle explose à environ dix Un de nos soldats a fixé par un instantané le moment exact où elle éclate et l'on voit, soulevés en l'air, des réseaux de fils de fer barbelés qui sont déchiquetés par la violence de l'explosion.

che *“une semaine plus tard un obus de 160 le coupait en deux, longitudinalement, à Sally-Sallise”*³².

Si tratta di un tipo di rapporto fra testo e immagine che è abbastanza comune in tutte le riviste illustrate, ma che in *“Le Miroir”* mi pare piuttosto accentuato, proprio per la sua qualità eminentemente fotografica. Non solo per il fatto che il commento didascalico si deve far carico di tutto il significato in altri casi addossabile a testi più lunghi e organizzati, ma anche perché la qualità delle fotografie è un elemento importante della fisionomia del giornale e quindi condiziona a sua volta la didascalia, obbligliandola talora ad essere superesplicativa.

Nel 1915, ad esempio, *“Le Miroir”* pubblica una serie di copertine dedicate ai generali più importanti e noti dell'esercito francese. Si tratta di un tipo di rappresentazione comune ad altre riviste illustrate, che si può spiegare agevolmente con la curiosità del pubblico per i protagonisti, e una certa deferenza della stampa verso coloro che guidano ora lo sforzo bellico della nazione. *“Le Miroir”* rappresenta questi personaggi in maniera molto meno formale e statica di quanto non facciano le altre riviste, con una accentuazione di aspetti di movimento e di dinamicità che costituiscono caratteri tipici già messi in luce. In una di queste fotografie la didascalia ci informa che si rappresenta il generale De Villaret tornato al fronte dopo aver subito una ferita³³. Abbiamo di fronte agli occhi una immagine fotografica molto bella, mossa, costruita su un asse centrale saldamente occupato da una figura di ufficiale in primo piano che guarda direttamente verso l'obiettivo: solo che il generale De Villaret non è lui, ma un altro ufficiale, in secondo piano, effettivamente bendato alla testa. Qui evidentemente il protagonista *“iconico”* dell'immagine fotografica è diverso dal protagonista segnalato dalla didascalia. Può darsi naturalmente che in questo caso la redazione non avesse altre foto del generale De Villaret, magari in formato tessera, o comunque più statiche e frontali, e abbia agito così per necessità: ma siccome di casi di questo genere ce ne sono altri, ci piace pensare che in realtà la redazione abbia scelto la foto più bella e significativa dal punto di vista fotografico, e poi abbia dato incarico alla didascalia di attribuire il significato *“corretto”* che essa doveva trasmettere.

I concorsi fotografici

Questo aspetto della qualità delle immagini fotografiche pubblicate su *“Le Miroir”* è l'ultimo che dobbiamo qui affrontare, ma anche il più importante da un punto di vista propriamente fotografico, ed interessante da un punto di vista più generale perché si ricollega direttamente alla dibattuta questione della *“estetizzazione”* della guerra. Come abbiamo detto all'inizio, le fotografie su *“Le Miroir”* sono in media molto *“belle”* secondo i canoni correnti all'epoca, e anche molto suggestive e *“moderne”* ai nostri occhi, almeno ad un primo e superficiale confronto con quelle di altri periodici dell'epoca. Ma nel contempo si avverte chiaramente che il giornale non punta solo sul valore estetico delle fotografie, ma punta molto anche sulla capacità comunicativa dell'immagine. In questo senso, il richiamo alla funzione generale della fotografia durante la guerra, di cui abbiamo parlato all'inizio, è essenziale: la fotografia non vince nettamente il confronto con l'immagine manuale tradizionale nel 1914-18 perché è più bella, non si afferma a discapito dei testi perché è più informativa, pur avendo un valore sia estetico che informativo. La fotografia riesce ad affermarsi soprattutto perché ci permette di saltare le mediazioni del pittore o del disegnatore, o quella diversa dello scrittore, offrendo al lettore, che durante la Grande Guerra è confinato all'interno, in uno spazio nettamente separato e distinto, la possibilità virtuale di una visione diretta e apparentemente immediata, che è tipica del mezzo fotografico, e non delle altre tecniche figurative tradizionali.

Se questo è vero, ci possiamo aspettare che, come effettivamente accade su *“Le Miroir”*, la fotografia sia presente in quanto foto bella, ma anche e soprattutto in quanto foto che ci consente di avere un contatto diretto con il fronte, comunicando in un certo senso non solo le informazioni, ma se possibile anche le emozioni e le esperienze del fronte.

La riprova migliore di questo aspetto della presenza della fotografia su *“Le Miroir”* si ha dai concorsi fotografici che il giornale promuove. Mentre in altri casi, come in quello già ricordato di *“Az Érdekes Újság”*, il concorso si rivolgeva, come del resto era tradizione di tutti i concorsi

Cinquième année. — N° 100.

Le Numéro : 25 centimes.

DIMANCHE 24 Octobre 1915.

LE MIROIR

PUBLICATION HEBDOMADAIRE, 18, Rue d'Enghien, PARIS

LE MIROIR paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier.



CERTAINS PRISONNIERS AYANT TIRÉ SUR NOS SOLDATS, TOUS SONT FOUILLÉS

Dès qu'ils entrent dans la tranchée, les Allemands doivent mettre "haut les mains" tant qu'ils ne sont pas fouillés. On explore les poches de celui-ci, pris au cours de l'attaque de la "Main de Massiges".

"Le Miroir" n. 100, 24 ottobre 1915

fotografici, alla fotografia più bella, qui il concorso mira a premiare *"les auteurs des plus saisissantes photographies de guerre"*³⁴. La bellezza quindi cede il posto alla capacità di colpire, di provocare shock, appunto.

L'uso del termine "saisissantes" non è casuale: l'analisi dei risultati dei concorsi ci permette di stabilire che questo è effettivamente il criterio seguito nell'attribuire i premi, e ci consente quindi di determinare più precisamente il rapporto fra le diverse valenze della fotografia di guerra sulle pagine di "Le Miroir".

La valenza estetica è indubbiamente presente, nei concorsi, e quasi sempre una fotografia particolarmente bella appare fra le premiate: ma non sempre, anzi quasi mai al primo posto. I concorsi promossi da "Le Miroir" erano diversi: esisteva un primo grande concorso, con un premio di 30.000 franchi (una cifra molto alta per l'epoca, ci si poteva acquistare una bella casa), promosso proprio all'inizio del conflitto; poi, dato che evidentemente le ostilità si prolungavano in maniera indefinita, si stabilirono dei concorsi più cadenzati, mensili, con tre premi di assai minore entità, ma comunque consistenti (1.000, 500 e 250 franchi). Analizzando i risultati di questi premi, si vede chiaramente che non è di regola la bellezza della fotografia ad essere premiata: a volte è del tutto esclusa come elemento di pregio ai fini del premio. Ad esempio, nell'agosto del 1915, il premio mensile viene assegnato a tre immagini tutte di scarsa qualità fotografica, ma che evidentemente si segnalano per altri meriti. Il primo premio infatti va ad una sequenza di foto di un funerale di aviatori tedeschi abbattuti in Alsazia; si tratta di immagini molto convenzionali, ma evidentemente qui l'occasione particolare ha determinato la scelta. Lo stesso si può dire per la seconda, relativa anch'essa ad una occasione funebre, con dei soldati che rendono gli onori funebri ai loro compagni caduti, mentre la terza ("Obus tombant dans l'eau autour d'un pont") non è particolarmente bella per nitidezza e inquadratura, ma è interessante fotograficamente perché coglie esattamente il momento in cui le colonne d'acqua dell'esplosione si sollevano attorno al ponte. Col passare del tempo, mentre diventeranno più scontate e banali le occasioni di cordoglio e di lutto per i caduti, ormai troppi per "fare notizia", si svilupperà molto più l'attenzione per le foto-

grafie che colgono i momenti topici, che riescono a fissare gli istanti cruciali di una azione o di un evento, con un notevole contenuto di abilità tecnica specificamente fotografica. Nel settembre del 1916 ad esempio fra le tre premiate c'è una foto che secondo il metro estetico del tempo era sicuramente molto bella: sotto il titolo "Après un duel à mort entre un français et un allemand devant Combles" rappresenta due caduti, composti insieme con grande efficacia e equilibrio, con una retorica misurata ed efficacemente temperata dal realismo della trincea in cui affondano i loro corpi. Ha un premio, ma solo il terzo. Il primo premio va invece ad una foto che rappresenta "une torpille aérienne en marche": ma quello che si vede è una foto piuttosto sgraziata con una vasta porzione di terreno davanti, una parte di un albero sulla sinistra e quasi tra le fronde dell'albero si distingue la sagoma di un proiettile in volo.

Quello che è stato premiato evidentemente è la capacità del fotografo di cogliere l'attimo, il "numen" barthesiano, l'abilità tecnica e la drammatizzazione piuttosto che non la qualità estetica. Del resto, lo stato della tecnica fotografica rende difficile abbinare forma estetica e performance tecnica: il secondo premio va a quattro immagini in serie che rappresentano la caduta di uno Zeppelin, ma anche in questo caso quello che veramente si vede sono solo delle scie luminose, di per sé ben poco decifrabili, se non intervenisse la didascalia. Qualche mese dopo un'altra fotografia molto bella, e pienamente rispondente ad un canone estetico pittorialista, che rappresenta alcuni veterani in un momento di calma attorno ad un fuoco in una chiesa nelle immediate retrovie del fronte, finisce ancora al terzo posto. Al primo c'è stavolta una immagine molto drammatica di "Allemands tués dans les souterrains du fort de Douaumont", ma da un punto di vista fotografico ripresa in condizioni di forti difficoltà tecnica, e quindi pesantemente ritoccata. In questo caso evidentemente, per favorire la drammaticità e l'attualità dell'immagine si metteva da parte uno dei criteri del premio, che prevedeva esplicitamente: "nous n'admettons ni scènes arrangées, ni truquages photographiques d'aucune sorte"³⁵.

Le cose non cambiano molto nel corso della guerra: nel mese di dicembre del 1917 ad esempio ancora una

volta una fotografia molto bella, "Dans le "No man's land""", che rappresenta gli effetti di una esplosione di una granata di fronte alle linee francesi, con un effetto graficamente molto interessante del filo spinato in primo piano, ottiene solo il terzo premio.

Il primo premio va a una fotografia sul "pillonage du Chemin des dames", che in realtà è costituita da due foto aeree dell'area prima e dopo i bombardamenti, non solo fotograficamente non particolarmente belle, ma soprattutto largamente coperte da scritte esplicative che sono direttamente poste sopra l'immagine.

Il secondo premio va ad una fotografia di Lenin a Pietrogrado, dove Lenin si può individuare solo prestando fede a ciò che dice la didascalia, entro una ampia e equilibrata immagine di una manifestazione: però, come avverte il commento, si tratta di una fotografia "unica": in questo caso il richiamo di testimonianza di eventi lontani ma di grande attualità e pregnanza giustifica il premio attribuito.

I concorsi del resto segnalano una intenzione del periodico, forse anche determinata da ragioni interne organizzative, ma rischiano di essere fuorvianti se assunti come metro di valutazione effettivo del taglio del giornale. Alcune delle linee di interesse che emergono dal meccanismo dei concorsi possono infatti essere presenti sulle pagine del periodico in maniera molto più continua e meno esasperata dal punto di vista tecnico-fotografico. Ad esempio, l'interesse agli aspetti meno scontati e "normali" della guerra si esprime anche attraverso l'attenzione molto forte e continua riservata agli altri fronti, fra cui quello italiano³⁶, che è largamente rappresentato: oppure attraverso il largo ricorso a fotografie del nemico, trattate con un atteggiamento abbastanza distaccato e obiettivo, così come, in fondo, sono trattati i prigionieri, quasi sempre scherniti nella didascalia, ma che invece spesso conservano una notevole dignità e forza a livello iconico³⁷.

Anche questi ultimi aspetti, che meriterebbero di essere trattati più ampiamente, ci fanno capire la ricchezza e la complessità del messaggio fotografico che proviene da questo periodico, che ci offre un materiale iconografico di prima qualità e di sicuro interesse per approfondire la nostra conoscenza della Grande Guerra.



"Le Miroir" n. 183, 27 maggio 1917

Note

- ¹ J. Lewinski, *The Camera at War. A history of war photography from 1848 to the present day*, Simon and Schuster, New York 1978, pp. 69-70.
- ² G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia*, Annali 2, *L'immagine fotografica 1845-1945*, t. I, Einaudi, Torino 1979, p. 51.
- ³ Cfr. in proposito P. Ortoleva, *La fotografia*, in *Il Mondo Contemporaneo. Gli strumenti della ricerca - 2: Questioni di metodo*, a cura di G. De Luna, P. Ortoleva, M. Revelli, N. Tranfaglia, La Nuova Italia, Firenze 1983, pp. 1149-50.
- ⁴ Peraltro registrando il cambiamento ma senza scendere a fondo nell'analizzarne le possibili ragioni. Cfr. comunque, ad esempio, per il caso inglese, R. T. Stearn, *War and the media in the 19th century: Victorian Military Artists and the image of war, 1870-1914*, in "Journal of the Royal United Services Institute for Defence Studies", 1986, n. 131, pp. 55-62, il quale osserva come la pittura "militare" inglese declinasse proprio con la Grande Guerra e con lo sviluppo della fotografia.
- ⁵ Come nota Aaron Scharf, *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino 1979, p. 296, Carlo Carrà fu il primo futurista a inserire una fotografia che raffigurava il maresciallo Joffre in un giro d'ispezione al fronte, in un suo dipinto intitolato "Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico". Sul rapporto dei futuristi con la fotografia, oltre a *Futurismo e futurismi*, a cura di P. Hulten, Bompiani, Milano 1986, cfr. Comune di Modena, *I futuristi e la fotografia*, Panini, Modena 1985. Sul ruolo del fotomontaggio nel dada, A. Scharf, *Arte e fotografia*, cit., pp. 297-300. Il fotomontaggio apparso per la prima volta nelle opere del gruppo dada berlinese intorno al 1916-1917, secondo molti critici per l'affinità col collage, tradiva una derivazione dalle arti popolari: ma manifestava comunque caratteri distintivi che puntavano in una direzione del tutto moderna. Secondo Hausmann il fotomontaggio era il mezzo più adatto per l'anti-artista: serviva ad attaccare il realismo convenzionale con il realismo stesso. Inoltre, sotto un profilo tecnico, era moderno nel suo rapporto con la riproduzione fotomeccanica e con le comunicazioni di massa.
- ⁶ Cfr. A.-C. Ambroise-Rendu, *Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle*, in "Revue d'histoire moderne et contemporaine", XXXIX, 1992, pp. 6-28.
- ⁷ Cfr. P. Fussell, *La Grande guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 1984, E. Leed, *Terra di nessuno*, Il Mulino, Bologna 1985; per una riflessione sul caso italiano, rimando al mio saggio: L. Tomassini, *Immagini della Grande guerra: fra pubblico e privato*, in "AFT", Rivista di storia e fotografia, a. XII, (1996), n. 22, pp. 35-47 e n. 23, pp. 39-49. Sul caso francese, e sullo specifico tema della rappresentazione della morte, cfr. J. Beurier, *Voir ou ne pas voir la mort? Premières réflexions sur une approche de la mort dans la grande guerre*, in *Voir, ne pas voir la guerre: histoire de représentations photographiques de la guerre*, Somogy, Paris 2001, pp. 63-69. Per quanto riguarda il cinema, una rilettura del cinema di guerra alla luce di questi orientamenti storiografici è stata recentemente compiuta da A.G. Alonge, *Cinema e guerra: il film, la Grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001.
- ⁸ E. Leed, *La legge della violenza e il linguaggio della guerra*, in D. Leoni, C. Zadra, *La Grande guerra. Esperienza memoria immagini*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 39. Leed si rifà a Hegel per rintracciare una codificazione di questo tipo di cultura della guerra nel pensiero occidentale. Si possono vedere a questo proposito le osservazioni di M. Mori, *La ragione delle armi. Guerra e conflitto nella filosofia classica tedesca (1770-1830)*, Il Saggiatore, Milano 1984.
- ⁹ *Et le cinématographe?*, in "Ciné-journal", n. 2, 15 février 1915, p. 25, cit. in L. Veray, *Montrer la guerre. La photographie et le cinématographe*, in J.J. Becker et al., *Guerres et cultures. 1914-1918*, Colin, Paris 1994, pp. 229-30.
- ¹⁰ L'osservazione, e la citazione, in B. von Dewitz, *Schießen oder fotografieren? Über fotografierende Soldaten im Ersten Weltkrieg*, in "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", 1992, n. 43, p. 49.
- ¹¹ Cfr. in italiano, *Camera Work: un'antologia*, a cura di M. Vanon, Torino, Einaudi 1981.
- ¹² Cfr. per una comparazione fra i due periodi, il saggio di Stefano Viaggio in questo stesso volume. Colgo l'occasione per ringraziare Joëlle Beurier che con estrema gentilezza e disponibilità mi ha concesso di consultare la sua collezione di "Le Miroir" e ha discusso con me l'impostazione di questo saggio con preziosi suggerimenti e consigli.
- ¹³ Cfr. ad esempio le osservazioni in proposito di Arturo Carlo Quintavalle nel suo recente e imponente studio sugli Alinari, A.C. Quintavalle, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze 2003.
- ¹⁴ Sul pittorialismo delle origini, cfr. E. Handy, *Pictorial Effect, Naturalistic Vision: the Photograph and Theories of Henri Peach Robinson and Peter Henry Emerson*, U.C.P., Berkeley 1994; cfr. inoltre N. Rosemblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Ed. Abbeville, Paris 2000, pp. 296-339. Sul caso italiano, cfr. *Fotografia pittorica: 1889-1911*, Electa, Milano 1979, ed anche P. Costantini, *La fotografia artistica 1904-1917: Visione italiana e modernità*, Bollati-Boringhieri, Torino 1990.
- ¹⁵ A. Cartier-Bresson, *Les percées de la photographie en Hongrie, entre ouverture et tradition*, in *Photographies hongroises: des romantismes aux avant-gardes*, catalogo della mostra, Paris, Musée de la vie romantique, 24 juillet-28 octobre 2001, Paris-musées - A. Biro, Paris 2001, p. 19.
- ¹⁶ In proposito, mi permetto di rimandare a L. Tomassini, *Una guerra diversa*, in Id., (a cura di), *La catastrofe sul Danubio. Retorica visiva, stampa popolare, spirito dell'epoca nell'Ungheria della Grande Guerra*, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 2004, pp. 9-59.
- ¹⁷ Cfr. P. Costantini, *La fotografia artistica*, cit.
- ¹⁸ L. Tomassini (a cura di), *La catastrofe sul Danubio*, cit.

- ¹⁹ “Le Miroir”, n. 174, 25 marzo 1917. Il disegno occupa la doppia pagina centrale, con il titolo “Les navires marchands accompagnés de destroyers et d’hydravions sont à peu près invulnérables”. Sulla capacità del disegno, anche nella sua forma più elementare, di rappresentare diversi piani di significazione della scena rappresentata, e di rendere già una precisa organizzazione logica della rappresentazione, che la fotografia invece difficilmente riesce a rendere, cfr. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1975.
- ²⁰ Su questo punto, cfr. G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 165-166. Sulla banalizzazione della guerra avevano centrato il loro discorso, ma in maniera meno perspicua, anche B. Jones e B. Howell, *Le arti popolari della Prima guerra mondiale*, Torino 1972; un accenno interessante anche se tenue in A. Schwarz, *La retorica del realismo fotografico*, in “Rivista di storia e critica della fotografia”, a. I, n. 1, ottobre 1980, p. 6.
- ²¹ “Le Miroir”, n. 180, 6 maggio 1917, “Guynemer interrogeant un aviateur ennemi qu’il a obligé à atterrir”.
- ²² “Le Miroir”, n. 179, 29 aprile 1917.
- ²³ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- ²⁴ “Le Miroir”, n. 213, 23 dicembre 1917, con il titolo “Une photographie unique: bombe tombant sur nos lignes, lancée par un Gotha”.
- ²⁵ “Le Miroir” n. 94, 12 settembre 1915; la fotografia occupa le due pagine centrali e porta il titolo “Avion français photographié pendant un raid au moment où un shrapnell éclate près de lui”.
- ²⁶ “Le Miroir”, n. 204, 21 ottobre 1917, anche in questo caso la foto occupa le pagine centrali.
- ²⁷ Su questa sequenza, come su altre simili, rimando alla analisi molto interessante e approfondita compiuta da Joëlle Beurrier, in un saggio intitolato *La Grande Guerre, matrice des médias modernes*, in corso di pubblicazione su *Le temps de médias*, a cura di I. Veyrat-Masson; ringrazio l’autrice per avermi gentilmente messo a disposizione il testo dattiloscritto.
- ²⁸ “Le Miroir”, n. 186, 17 giugno 1917, copertina, col titolo “Un soldat et son chien qui ont été blessés par le même obus”.
- ²⁹ “Le Miroir”, n. 95, 19 settembre 1915. La foto occupa le pagine centrali, ed è definita *saisissante* dal commento.
- ³⁰ “Le Miroir”, n. 264, 1 dicembre 1918.
- ³¹ “Le Miroir”, n. 161, 24 dicembre 1916.
- ³² “Le Miroir”, n. 156, 19 novembre 1916, col titolo “Officier allemand jouant du violon dans l’église démolie de Combles”.
- ³³ “Le Miroir”, n. 76, 9 maggio 1915, copertina.
- ³⁴ Su questo aspetto, cfr. anche il saggio di Stefano Viaggio, cit.
- ³⁵ Cfr. ad esempio “Le Miroir”, n. 90, 15 agosto 1915; ma l’annuncio è ripetuto più volte.
- ³⁶ Alcune foto provenienti dall’Italia possono anche ricevere il primo premio al concorso, come accade nell’aprile 1918 per una foto che rappresenta un reparto di Arditi all’assalto: cfr. “Le Miroir”, n. 232, 5 maggio 1918.
- ³⁷ Cfr. la copertina del n. 100, 24 ottobre 1915, che mostra un prigioniero tedesco con le mani alzate: la didascalia allude ad un comportamento sleale dei prigionieri, che per questo vengono sottoposti a perquisizione.

La censura delle fotografie in Francia tra 1914 e 1918
Joëlle Beurier



Corpi proiettati sugli alberi¹, una gamba abbandonata sul *no man's land*². Paesaggi di foreste totalmente devastate³ o campi di battaglia-discarda⁴. Al contrario di ciò che ci si può aspettare, al contrario anche di ciò che sostiene la storiografia più recente, le fotografie esibite fin dall'inizio della guerra dalla rivista "Le Miroir" affrontano i temi più scottanti. Sicuramente pesa il fatto che il settimanale organizza concorsi fotografici che permettono di pubblicare foto scattate proprio al fronte⁵. Tuttavia, non può essere questa l'unica ragione, visto che anche un altro settimanale, "L'Illustration", pubblica istantanee che non tacciono gli aspetti più crudi del cataclisma che coinvolge l'Europa intera⁶. Documenti così forti non vengono resi pubblici in altri paesi⁷ e ci inducono a riflettere sulla diversità di tale comportamento francese. Si pone qui la questione della censura. Perché, mentre si ordina di evitare ogni forma di sensazionalismo che rischi di danneggiare il morale delle retrovie, tali immagini in Francia possono essere pubblicate? Si tratterà di affrontare allora sia l'organizzazione della censura, sia la sua missione e il suo potere reale, per capire meglio tale grado di prossimità tra la realtà della guerra e le fotografie che la ritraggono.

Una censura delle immagini male organizzata

La censura di questi settimanali viene effettuata dalla Sotto-sezione dei Periodici Illustrati dipendente dal Servizio dei Periodici, quest'ultimo inserito nel Bureau de la Presse, chiamato, dal gennaio 1916 (ministero di Briand), Casa della Stampa. Questa istituzione autorizza le pubblicazioni prodotte a Parigi, che hanno spesso diffusione nazionale. Ognuna delle ventuno Regioni Militari francesi ha però un proprio ufficio di censura, che prende in esame sia le pubblicazioni locali sia quelle nazionali, già trattate dalla censura centrale. Una tale organizzazione, per i molti livelli di supervisione, dà adito a numerose disfunzioni.

Il primo problema sta nella condivisione dei compiti, tra un potere militare locale, ritenuto in grado di controllare l'esecuzione delle fotografie, e la censura parigina.

Il Bureau de la Presse informa che, per come si presentano, alcune fotografie potrebbero essere state fatte e consegnate alla stampa con l'assenso, almeno tacito, degli ufficiali generali ritratti nelle foto; stando così le cose [l'Ufficio] prova un certo disagio a censurarle insieme alle loro didascalie⁸.

La citazione mostra bene come la moltiplicazione dei livelli di controllo ostacoli il lavoro della censura piuttosto che renderlo più agevole. Talvolta il funzionario centrale non osa censurare per paura di dispiacere al potere militare.

Questa serie di illustrazioni aveva già attirato l'attenzione del Servizio dei Periodici, ma esso non si era opposto alla pubblicazione perché le foto sono ovviamente state fatte in un giorno e in una circostanza determinati, in presenza di un numero circoscritto di persone, tra le quali i fotografi erano necessariamente poco numerosi e facili da sorvegliare⁹.

Infine, la situazione del censore si rivela ugualmente scomoda nei confronti del potere politico: infatti il Presidente del Consiglio oppure il Ministro della Guerra vengono spesso chiamati in causa dai giornalisti per porre rimedio ad un atto di censura considerato sbagliato, come mostra questa lettera inviata alla censura dal Presidente del Consiglio:

La prego di dare istruzioni affinché le mie prescrizioni dell'1 Maggio 1918 siano applicate in modo più sensato. Inoltre, la prego di sottoporre questa domanda [...] a un nuovo esame e di fargli [al giornalista] sapere il risultato¹⁰.

In altri termini, si chiede esplicitamente di pubblicare i documenti censurati. Quindi, la moltiplicazione delle istanze di controllo, così come la sovrapposizione dei poteri politico e militare in tempo di guerra, si rivela alla fine un ostacolo al buon funzionamento della censura.

Il meccanismo è reso ancora più complicato dalle condizioni di lavoro del personale¹¹. Ogni censore lavora da solo e si trova spesso costretto a prendere decisioni rapide. Questo è vero soprattutto per i quotidiani¹², mentre per i periodici si deve affrontare il problema della

valutazione delle foto, più ardua rispetto a quella di un testo scritto. Lo testimonia questa

nota con la quale lo Stato Maggiore Generale dell'Esercito belga segnala [...] il pericolo rappresentato dalla pubblicazione nel giornale "Pays de France" di fotografie che mostrano le chiuse di Nieuport, e richiede che l'autore delle fotografie sia ricercato.

Mi pregio di informarla – risponde la censura – che queste fotografie provengono dal Servizio Fotografico dell'Armata¹³. Sono state fatte sotto la sorveglianza dell'autorità militare belga che non ha mosso riserve, mentre formulava obiezioni circa altre fotografie di chiuse, di cui fu allora vietata la pubblicazione¹⁴.

Si capisce bene, dalla citazione, come e quanto le fotografie possano essere documenti polisemici: la stessa autorità, al corrente dell'uso che sarebbe stato fatto delle foto, giudica diversamente i documenti a qualche giorno di distanza: li ritiene innocui ad un primo sguardo, e poi, per un altro contesto, li reputa pericolosi. Quindi, il censore non deve solo analizzare l'immagine e la sua didascalia: la deve anche pensare e valutare a seconda di come sarà recepita.

Per tentare di rimediare a questo problema, fu creato a poco a poco un corpus di istruzioni, destinato a unificare le pratiche, così come ad aiutare il personale. Ma la censura stessa ne sottolinea il limite: gli ordini non impediscono le varie interpretazioni di uno stesso documento¹⁵; soprattutto, non sono adeguate alla realtà quotidiana del lavoro.

[...] Il Bureau de la Presse riceve spesso di queste consegne già fatte dai diversi Ministeri; non è abilitato a presentare, per quanto riguarda la loro redazione oppure la loro opportunità, le osservazioni che potrebbe suggerire l'esperienza delle difficoltà pratiche che incontrerebbe la loro applicazione e interpretazione¹⁶.

In effetti, tra i testi redatti dall'"alto" e le loro applicazioni da parte di un servizio o di un singolo individuo, vi è un grande dislivello, reso più accentuato dalla natura polisemica delle fotografie che le rende molto difficili da catalogare. Tuttavia, nel caso della stampa illustra-

ta, il problema è inverso: non c'è quasi nessun ordine relativo alle immagini, *a fortiori* alle fotografie. Per esse, le consegne sono elaborate giorno dopo giorno, generalmente dopo una pubblicazione sbagliata:

La prego di attirare l'attenzione del Servizio di Controllo della Stampa e dei Direttori di giornale particolarmente sugli inconvenienti gravi che rappresenta la pubblicazione di fotografie prese nelle località che possono essere raggiunte dall'artiglieria nemica. La riproduzione di queste fotografie può permettere al nemico, così come è accaduto di recente, di essere informato sull'esistenza di un acquartieramento o di un'adunata. Il fuoco viene allora immediatamente aperto su delle località che avrebbero potuto restare indenni se documenti fotografici non le avessero esposte ai colpi del nemico¹⁷.

Sono questi esempi, basati sull'esperienza quotidiana, che costruiscono le istruzioni della censura delle foto; e si deve aspettare la fine della guerra per vedere apparire un tentativo più preciso e unificato¹⁸, come attesta questa circolare.

La circolazione di cartoline illustrate, di fotografie sia di materiali di guerra, sia di organizzazioni o installazioni militari, marittime o terrestri, sia di località o di parti del territorio francese che abbiano un interesse per il nemico, costituiscono un pericolo reale per la Difesa Nazionale. Divergenze d'opinione si sono manifestate da parte delle autorità regionali a proposito della determinazione di piante che possono circolare e di quelle che devono essere vietate, con l'applicazione della legge del 9 agosto del 1849 sullo stato d'assedio. Di conseguenza, è sembrato opportuno, per far cessare la diversità delle regolamentazioni adottate dalle autorità regionali, adottare per il territorio intero, eccettuata la zona degli eserciti, le seguenti disposizioni: 1° ogni foto che rappresenti sia materiale di guerra, sia vedute d'organizzazioni o installazioni militari, marittime e terrestri, sia qualunque parte del territorio francese destinata a essere messa in circolazione sotto forma di cartolina illustrata, dovrà essere sottoposta al visto del Ministero della Guerra. [...] Queste misure entrarono in vigore dal 15 settembre 1918.

Molto tardi, dunque, l'istituzione provvede ad emanare ordini relativi alle fotografie, che rappresentano un

modo di comunicazione ancora nuovo, male conosciuto, male percepito¹⁹.

Di conseguenza il censore, che siede solo alla sua scrivania, quando riceve le bozze di “Le Miroir” o de “L’Illustration”, cerca di collegare il contenuto polisemico delle fotografie a testi generali, o anche a consegne, che riguardano la stampa scritta. Se può sembrare abbastanza semplice sopprimere “ogni informazione o articolo riguardante operazioni militari o diplomatiche di natura tale da favorire il nemico”²⁰, come fare a sapere ciò che fotograficamente “eccita o mantiene il disordine”, oppure ciò che è capace di “influenzare negativamente lo spirito dell’esercito e delle popolazioni” secondo il disposto della legge del 4 agosto 1914²¹? Questa legge esige non solo una grande capacità di analisi delle immagini, ma anche una conoscenza allora impensabile della psicologia delle masse²². Ad esempio, dopo il bombardamento di una chiesa francese da parte degli alleati belgi, “Le Miroir” presenta una foto delle rovine. Gli archivi della censura contengono questa nota:

In data 18 Gennaio 1916, il Servizio Fotografico dell’Armata ha trasmesso al Servizio dei Periodici [la censura] una nota [...] per segnalare la pubblicazione inopportuna nel giornale “Le Miroir” di fotografie rappresentanti la distruzione della chiesa di Lampernisse da parte dell’esercito belga²³.

Per la verità, il censore non aveva nemmeno pensato a mettersi dal punto di vista degli alleati. Comunque, in generale, ha grande difficoltà a giudicare documenti polisemici, ricchi di informazioni non sempre visibili o spesso sullo sfondo, documenti di cui non risulta immediatamente evidente il significato sovversivo.

Organizzazione e istruzioni precise, che accompagnino in genere un inquadramento normativo, non appaiono neppure allo stato embrionale nella censura delle fotografie messa in atto in Francia durante la Prima guerra mondiale.

La volontà di far bene

Questa organizzazione “insufficiente” si inserisce nel complesso delle attività di un servizio preoccupato della sua missione e che cerca di fare del suo meglio.

Prima di tutto, si deve proteggere il paese dal rischio che una stampa troppo informata informi anche il nemico tedesco. Non è dimenticato il trauma della sconfitta contro la Prussia, quando

nel mese di agosto 1870, l’imperatrice Eugénie aveva richiesto che l’Esercito detto di Châlons, comandato da Mac Mahon, si portasse in soccorso dell’Esercito di Bazaine assediato a Metz. Impresa audace iniziata il 23 e della quale il Generale Moltke, comandante in capo dell’Esercito tedesco, ebbe conoscenza il 26... grazie alla lettura di un numero di “Le Temps” datato 24 agosto! Accerchiato a sua volta nella città di Sedan, l’Esercito di Châlons fu presto costretto alla capitolazione. Questo disastro ha mantenuto nel nostro paese l’idea che la stampa potesse giocare un ruolo funesto in tempo di guerra²⁴.

Questo episodio è ripetutamente ricordato durante i primi mesi della guerra, rivelando una condizione psicologica che si ripercuote sull’organizzazione della censura. In effetti, questo trauma, così come le nuove regole della guerra di posizione, che comporta l’annientamento di una delle forze in campo, porta la censura – e la società – a considerare il proprio ruolo in termini di vita o di morte, cioè di vittoria o di sconfitta. Questa alternativa costituisce lo sfondo dell’attività di ogni censore. Il minimo dettaglio può assumere proporzioni inimmaginabili, generalmente prive di qualsiasi corrispondenza alla realtà, ma che generano comportamenti esagerati (questi sì assai reali). Ne troviamo traccia tra il pubblico stesso, che esercita una pressione forte sull’organismo che si ritiene investito del compito di tenere alto il morale delle retrovie. Le testimonianze dei lettori stranieri sono particolarmente allarmistiche.

Mio colonnello, tengo a portare alla sua conoscenza un’osservazione fatta ieri davanti a me da un Olandese totalmente devoto alla causa degli alleati. [...] Aveva da fare in Belgio, dove ha visto in una ‘kommandantur’ tedesca ufficiali assorti

nell'analisi di incisioni pubblicate da "L'Illustration" e da "La Revue des Sciences". Mi ha fatto osservare come questi ufficiali stessero "studiando". Si trattava della nostra artiglieria, misuravano, ricalcavano, etc. E questo Signore mi diceva [...]: se la loro conoscenza del nemico fosse stata così buona, non li avrei visti studiare con tanto impegno. Pensava che vi fosse imprudenza da parte nostra²⁵.

L'aspetto comico di questa descrizione di seri ufficiali nemici ritratti nella veste di scolaretti a lezione di disegno, non traspare dagli archivi della censura. Ma il costituirsi di un dossier in merito, indica l'interesse suscitato dalla vicenda. Questo tipo di segnalazione non è certo isolata. Una lettera del 6 marzo 1916, trasmessa dal Console di Ginevra, è scritta da "uno Svizzero tedesco, di Berna, dalla parte della giustizia, cioè per la Francia e i suoi alleati":

ho appena consultato la grande "Illustration" di Parigi, bel lavoro. Ma trovo che "L'Illustration" commetta un grave reato ai danni dei miei compagni francesi, i *poilus*²⁶. Ho abitato in Germania, mi trovavo là anche un anno prima della guerra, e ho potuto verificare l'immensa attenzione riservata alle illustrazioni pubblicate dai nemici. Ecco per esempio "L'Illustration" del 4 marzo che mostra vedute panoramiche dei dintorni di Verdun. Se i Tedeschi hanno bisogno d'informazioni più precise allora possono consultare "L'Illustration". Credetemi, onorato console, sono dettagli piccoli ma che possono costare la vita a migliaia dei miei cari amici e compagni francesi. In Francia c'è una certa leggerezza su questo punto, mentre i Tedeschi vietano addirittura l'invio di cartoline all'estero. Per amore dei valorosi e bravi figli della Francia, faccia quanto è in suo potere per impedire la pubblicazione di illustrazioni come quelle del 4 marzo. Siamo in Svizzera, pieni di spie tedesche che usano tutto quello che può servire mentre basta comprare "L'Illustration" e portarla in Germania; qui tagliano le pagine, fanno ingrandimenti e stampe che vengono distribuite ai loro ufficiali, sottufficiali e soldati. "L'Illustration" commette secondo me un crimine quando pubblica tali fotografie²⁷.

Commovente per l'impeto con cui cerca di convincere il console, questa lettera (scritta in un francese approssimativo), centra l'obiettivo e provoca la proibizione di

pubblicare fotografie panoramiche che possano aiutare il nemico. Vi si percepisce, soprattutto, la condizione psicologica del momento, propria sia delle autorità militari che dei cittadini. Traspare un'atmosfera d'inquietudine, anzi di vera e propria angoscia della sconfitta, legata all'esperienza traumatizzante del 1870 così come al volto nuovo di questa guerra, nella quale niente sembra poter garantire la vittoria.

La seconda missione della censura sta nell'assicurare un'informazione costante, necessaria non solo alla democrazia repubblicana, ma anche al buon morale delle retrovie. La stampa si mostra poco affidabile, preoccupata soprattutto di difendere se stessa²⁸. Numerose sono le lamentele della censura circa il modo in cui viene trattata dai giornali:

riconosciuta teoricamente indispensabile da quasi tutti giornali, l'istituzione della censura si trova, nella realtà, continuamente esposta ai loro attacchi. Questo per diverse ragioni, la principale delle quali è che non vi è quasi nessuna decisione di censura che non possa essere combattuta con eccellenti argomentazioni. Tutto dipende, in effetti, dal punto di vista adottato; ma i giornali sono bravissimi a presentare le cose in modo da avere sempre ragione, anche con la certezza di non essere mai contraddetti poiché ai lettori viene detto solo ciò che milita a favore della loro tesi. Se ogni tanto potessero avere scambi di opinioni con il Bureau de la Presse, magari tante discussioni sarebbero evitate. Ma siccome raramente informano di voler pubblicare un certo articolo, il Bureau si trova quasi sempre costretto a decidere senza averne potuto parlare prima²⁹.

La miglior prova della buona volontà di questo servizio è rappresentata dalla rapidità con cui lavora, cercando di adattarsi agli orari e al ritmo dei giornali:

la fotografia pubblicata dal giornale illustrato "Le Flambeau" del 16 ottobre (pagina 653) che rappresenta un deposito d'artiglieria in un accampamento vicino al fronte, fu consegnata, con relativa didascalia, alla Segreteria del Bureau de la Presse il 9 ottobre alle 22 e 2, come testimonia il registro delle bozze [...]. Foto e didascalia sono state esaminate dal censore in servizio l'indomani, 10 ottobre, alle ore 9 e mezzo; censurate

e viste immediatamente, dalle ore 10 furono messe a disposizione del giornale [...]»³⁰.

I giornali devono venire a ritirare le bozze viste, ma alcuni però godono di un trattamento di favore: «la Sezione stampa si pregia comunicare che queste fotografie, tre delle quali censurate, sono state riportate direttamente alla Casa Branger»³¹.

Il censore è stretto in questa tenaglia, tra la pressione ufficiale, e alle volte popolare, che lo spinge ad accordare importanza ai fatti più minuti, e quella di una stampa insofferente di lacci e lacciuoli. La censura cerca un equilibrio, si adegua, e ritira progressivamente le foto che interessino fatti militari o politici, senza cessare invece di lasciar pubblicare immagini come quella che appare nella prima pagina di «Le Miroir» l'8 ottobre 1916: due nemici – un francese e un tedesco – giacciono morti uno accanto all'altro, con simbologia pacifista assai forte³². La censura preferisce dunque rispettare le istruzioni relative alla protezione militare e politica del paese³³, mentre si rivela assai più aperta su temi ad essa non immediatamente collegabili.

Una censura impotente

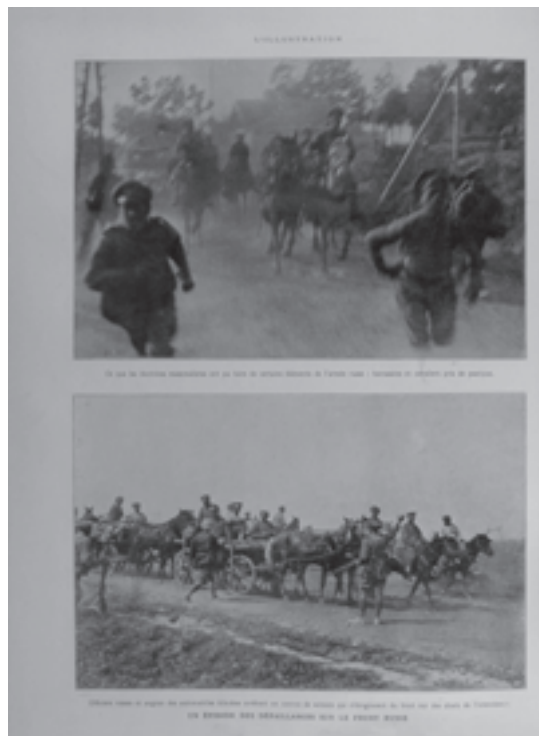
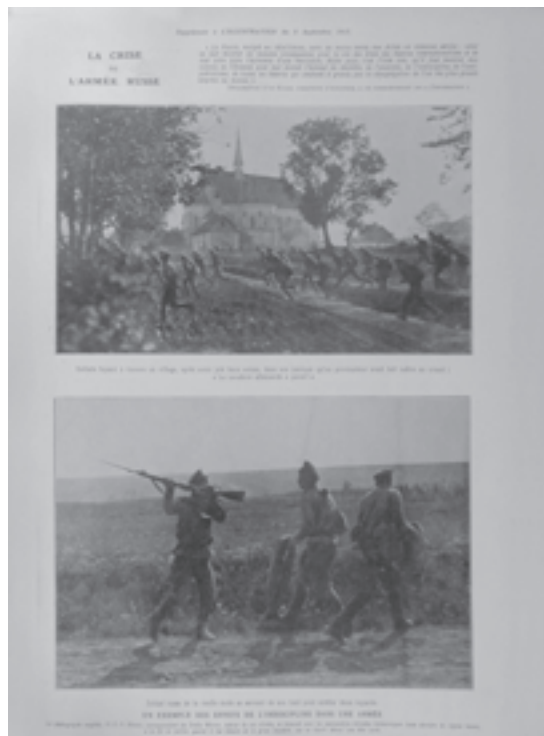
La tolleranza nei confronti delle fotografie si spiega anche con il potere reale della censura. Anzitutto, essa è incapace di impedire che vengano scattate foto sul fronte. Infatti, è ormai disponibile una macchina fotografica detta *de poche* (come la «Vest pocket» di Kodak, apparsa nel 1912, o il «foto revolver» di E. Krauss), dotata di pellicola che può essere trasportata in qualsivoglia condizione climatica³⁴. Scattare foto non è più impresa riservata a professionisti; tale pratica si è diffusa tra i soldati, fin sulle prime linee. Il fenomeno è in tale espansione che assai presto la censura richiede un regolamento, stigmatizzando «gli inconvenienti che comporta, in zona di guerra, l'uso incondizionato delle macchine fotografiche»³⁵. Diversi sono i tentativi di arginare questa pratica in crescita: una migliore organizzazione della censura (1915)³⁶; la creazione di una Sezione fotografica dell'Ar-

mata (SPA) nell'aprile-maggio 1915, destinata a «conservare la memoria e testimoniare»³⁷ e ad esercitare una sorta di monopolio ufficiale della fotografia al fronte; imitazione di politiche locali che appaiono più efficaci nella lotta contro i fotografi «selvaggi» (gennaio 1916)³⁸; fino all'assimilazione, ribadita nel marzo 1916, della fotografia con lo spionaggio³⁹. Provvedimenti vani, visto che le proteste della censura si protraggono fino alla fine della guerra⁴⁰. L'impotenza a contrastare il successo della pratica fotografica è tanto del servizio di censura che delle autorità militari.

Se la censura non si stanca di chiedere nuove e precise regole a monte del processo, è perché non riesce più ad agire a valle dello stesso ed è incapace di impedire la pubblicazione delle foto. Gli archivi della censura sono, da questo punto di vista, stupefacenti: mostrano un'assenza pressoché totale di potere, legata ai difficili rapporti con i giornali. Molteplici gli atti di disobbedienza⁴¹, molte le trasgressioni denunciate dal servizio: «la verità è che «L'Illustration» non si era conformata totalmente alle osservazioni che erano state fatte»⁴². Questo è possibile perché la censura non sequestra i documenti, ma anche perché i giornali, nell'arte di imbrogliare la celebre istituzione, appaiono quanto mai creativi e ingegnosi. Pubblicano per esempio una delle loro fotografie già vista, ma inserita in un altro contesto; molto spesso, si servono del fatto che un documento è stato già pubblicato da un altro giornale per riproporlo, in un ambito ancora differente⁴³. Gli archivi della censura mostrano anche molti casi di giornali che rispettano solo parzialmente una raccomandazione; per esempio togliendo la didascalia e lasciando la foto. Più sottile l'abitudine di inviare al servizio materiale manipolato:

nei numeri giustificativi inviati al Bureau de la Presse, è stata eliminata la didascalia relativa al Generale Mangin, ma non quella dei ritratti dei sei Generali, i cui soli nomi sono stati tolti, mentre al contrario gli esemplari venduti sulla strada contengono la didascalia, la fotografia e il nome dei sei generali⁴⁴.

Più spesso, si incolpa il tempo richiesto dalla restituzione delle bozze, che arriverebbero sempre quando il gior-



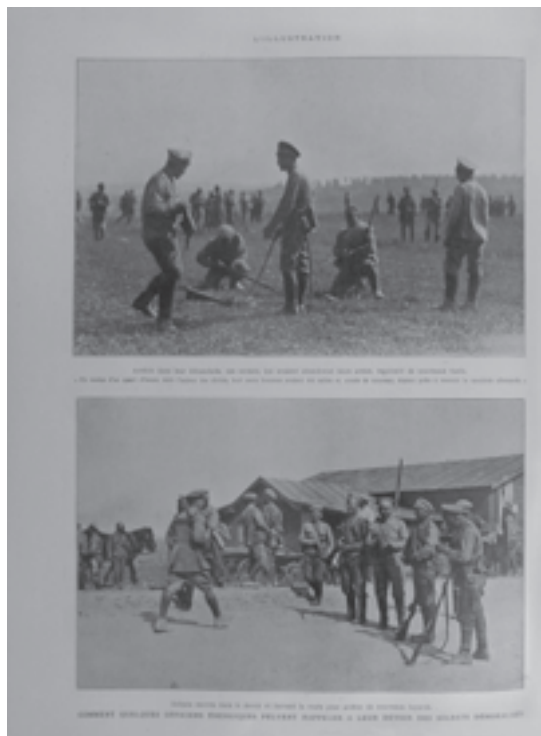
"L'illustration", 8 settembre 1917

nale è in stampa⁴⁵. Alcuni giornali, infine, non fanno vedere neppure le bozze.

[...] Non è del resto la prima volta che “Le Flambeau” pubblica fotografie o articoli senza preoccuparsi del visto del Bureau de la Presse, visto che non sempre cerca di ottenere: nel solo mese di ottobre, ad esempio, ha lasciato alla segreteria dell’Ufficio una serie di quattro bozze, e ha stampato questi documenti senza la necessaria autorizzazione⁴⁶.

In confronto a tante e tali trasgressioni, le risposte del Bureau de la Presse sono inadeguate se non proprio ridicole. È esemplare quanto accade con “Le Flambeau” e “J’ai vu”⁴⁷ che pubblica l’11 marzo 1916 due foto-

grafie vietate. Del resto, "il periodico "J'ai Vu" è abituato a questo tipo di comportamento e si conforma molto raramente alle indicazioni del Servizio dei Periodici". Riceve solo "severi avvertimenti", oppure "severe osservazioni". Dopo l'inosservanza dell'11 marzo 1916, "l'ultimo e severo avvertimento" del 14 aprile 1916 è espresso dal Governatore di Parigi, sulla base di una sollecitazione in tal senso del Ministro, insieme alla minaccia di sequestro se si ripettesse un fatto simile e di sospensione della pubblicazione per un mese. Questi argomenti economici hanno successo, e il signor Désirat, del giornale "J'ai vu", sembrava "tanto più deciso di sottomettersi alle domande del Bureau de la Presse poiché valuta che il danno che gli causerebbe il seque-



stro di un numero [si aggira] intorno a 25.000 franchi”. Tuttavia, le cattive abitudini tornano a manifestarsi l’1 maggio 1917, quando Désirat non riceve più di un “severo avvertimento”. Questa debolezza della censura si spiega prima di tutto con il fatto che sequestrare un numero significa provvedere a ritirarlo dalla circolazione. L’operazione richiede una grande mobilitazione della gendarmeria, che devono recarsi in tutti i punti vendita di Parigi e provincia. Di conseguenza, il sequestro avviene soltanto in caso di emergenza⁴⁸. Ma questa inadeguatezza trova radice anche nel fatto che le immagini non appaiono pericolose come gli articoli. E solo in casi estremi, quando il messaggio trasmesso dalla foto è immediato ed evidente, interviene la san-

zione. Capita con “L’Illustration” dell’8 settembre 1917, a proposito di un reportage sulle “conseguenze funeste delle teorie internazionaliste sulla vita degli stati”. Si tratta effettivamente della questione russa, ma ciò che è rappresentato è piuttosto il crollo di un esercito attraverso otto fotografie particolarmente espressive. La prima e la terza mostrano soldati la cui fuga appare accentuata da contorni indistinti; la seconda ritrae un ufficiale che impedisce il passaggio a un disertore con il suo fucile. Nella Francia del 1917, a solo qualche mese di distanza dagli ammutinamenti, pubblicare questo reportage appare folle. Ma, nonostante l’avviso di censura, “L’Illustration” inserisce il supplemento nel numero dell’8 settembre, protestando un ritardo dell’avvi-

so⁴⁹ e provocando il suo “sequestro nella zona di guerra”⁵⁰. Occorre dunque un messaggio chiaro e inequivocabilmente pericoloso perché la censura risponda con fermezza. Gli archivi mostrano insomma quanto sia falsa l’immagine di una censura onnipotente, che – all’opposto – si rivela incapace di farsi rispettare.

La censura delle fotografie apparirà adesso molto diversa da ciò che comunemente si crede. Mal organizzata, è una rete dalle maglie larghe che procede alla cieca giorno dopo giorno, cercando di fare tesoro dell’esperienza quotidiana. Ma, divisa com’è tra la sua alta missione di protezione del paese e l’ostilità della stampa, si rivela piuttosto debole. Di propaganda non si parla neppure, e occorre arrivare al 1918 per vedere un’iniziativa in tal senso. Poco consapevole e poco sensibile alla polisemia della maggior parte dei documenti, reagisce solo ai messaggi evidenti, che costituiscano un rischio per la difesa nazionale o per il potere politico. Il messaggio simbolico, le implicazioni psicologiche di tante fotografie, o non la interessano, o non sono colte; apparentemente perché non ha un’idea del potere delle immagini. Saranno i totalitarismi fascista e comunista ad esserne pienamente consapevoli e ad organizzarsi di conseguenza.

Note

Un ringraziamento particolarmente caloroso ad Aurora Savelli, per il suo lavoro di traduzione.

- ¹ "Le Miroir", 9 maggio 1915, p. 5 e 14 maggio 1915, pp. 4-5.
- ² "Le Miroir", 8 ottobre 1916, p. 5.
- ³ "Le Miroir", 2 aprile 1916, p. 4; 30 aprile 1916, p. 6; 13 agosto 1916.
- ⁴ "Le Miroir", 3 settembre 1916, p. 6; 6 agosto 1916, p. 2 e p. 10; 23 luglio 1916.
- ⁵ Cfr. *Le Miroir e la Prima guerra mondiale* di Stefano Viaggio in questo catalogo. Mi sia consentito di rinviare anche a J. Beurier, *La Grande Guerre, matrice des médias modernes*, in *Le Temps des Médias*, n. 4, *Dire et montrer la guerre*, Créaphis, Paris, di prossima pubblicazione.
- ⁶ Per esempio, i corpi dei nemici abbandonati dopo la battaglia della Marne, "L'Illustration" del 26 settembre 1914, come anche i corpi bruciati dagli austriaci, "L'Illustration" del 16 gennaio 1915.
- ⁷ Per l'Italia, vedere L. Tomassini, *Immagini della Grande Guerra: fra pubblico e privato*, in "Rivista di Storia e Fotografia", n. 22, dicembre 1995.
- ⁸ SHAT, Cartella 5N 59, "Le Miroir", Lettera del 6 maggio o 6 settembre 1915.
- ⁹ SHAT, Cartella 5N 383-6, lettera del 19 gennaio 1916, proveniente dalla Direzione Generale delle relazioni con la Stampa.
- ¹⁰ SHAT, Cartella 5N 360: controllo delle pubblicazioni illustrate, Gabinetto del Ministro, sezione stampa, 1914-1919, 11 agosto 1918.
- ¹¹ Su questo argomento, vedere O. Forcade, *La censure politique en France pendant la guerre*, Université Paris X-Nanterre, Thèse de Doctorat, 3 vol. 1998, di prossima pubblicazione.
- ¹² Vedere P. Allard, M. Berger, *Les secrets de la censure pendant la guerre*, Ed. des Portiques, Paris 1932.
- ¹³ Organismo ufficiale creato nell'aprile-maggio 1915, allo stesso tempo per ricordare la guerra nel futuro, ma anche per costituire un fondo di fotografie che sarebbero state usate dalla stampa. Su questo argomento, vedere T. Blondet-Bisch, *Vues de France*, in T. Blondet-Bisch, R. Frank, L. Gervereau, A. Gunthert, *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des présentations photographiques de la guerre*, Somogy, Paris 2001, pp. 55-60.
- ¹⁴ SHAT, Cartella 5N 360: controllo delle pubblicazioni illustrate, Gabinetto del Ministro, Sezione Stampa, 1914-1919, 25 dicembre 1915, Sezione stampa del Ministro della Guerra, al Generale comandante in capo.
- ¹⁵ SHAT, 5N 338, Gabinetto del Ministro, Sezione Stampa, 1914-1919, Nota per il Ministro, 1915.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ SHAT, Cartella 5N 360: controllo pubblicazioni illustrate, Gabinetto del Ministro, sezione stampa, 1914-1919, Gabinetto del Ministro della Guerra, 26 febbraio 1915.
- ¹⁸ SHAT, Cartella 5N 360: controllo delle pubblicazioni illustrate, Gabinetto del Ministro, sezione stampa, 1914-1919.
- ¹⁹ Se "L'Illustration" pubblica ogni tanto delle fotografie, si deve aspettare il 1910 per trovare un quotidiano ("Excelsior") e un settimanale ("Le Miroir") fatti unicamente di fotografie.
- ²⁰ Per i settimanali fotografici si tratta generalmente di nomi di luoghi o di persona contenuti nelle didascalie, cfr. SHAT, 5N 383-6, Lettera del 6 maggio o del settembre 1915.
- ²¹ J.J. Becker, *La censure, ça sert d'abord à faire la guerre*, in "L'Histoire", n. 143, Avril 1991, p. 92.
- ²² Vedere S. Tchakhotin, *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, Paris 1992, la cui prima edizione è del 1939 e tratta dei totalitarismi.
- ²³ SHAT, Cartella 5N 383-6, il Ministro della Guerra al signor Generale Comandante in capo. Dalla Direzione Generale delle Relazioni con la Stampa, 19 gennaio 1916.
- ²⁴ J.J. Becker, *op.cit.*, p. 92.
- ²⁵ SHAT, Cartella 5N 382, Gabinetto del Ministro, Censura e sequestro, lettera dal 29 novembre 1915.
- ²⁶ Si tratta del nome dato ai soldati francesi che in trincea erano impossibilitati a rasarsi. La parola è traducibile con "pelosi".
- ²⁷ SHAT, Cartella 5N 382, Gabinetto del Ministro, Censura e sequestro.
- ²⁸ C'è una tensione tale da fare emergere la volontà di migliorare le relazioni tra le due istituzioni. Questa volontà si traduce nella creazione, nel gennaio 1916 (Ministero Briand), di una Direzione delle Relazioni con la Stampa, diretta da Jules Grevy.
- ²⁹ La nota è credibile, perché destinata ad un uso interno. Qui si tratta del Ministro della Guerra (1915) che prova a spiegare il fenomeno per migliorarlo, SHAT, 5N 338, Gabinetto del Ministro, Sezione Stampa, 1914-1919.
- ³⁰ SHAT, Bureau de la Presse, 28 ottobre 1915.
- ³¹ SHAT, Cartella 5N 360: controllo delle pubblicazioni illustrate, Gabinetto del Ministro, Sezione Stampa, 1914-1919, Parigi, 23 novembre 1915: nota per l'EMA, sezione di centralizzazione delle informazioni. Questa nota ci ricorda che i documenti censurati non venivano sequestrati, ma restituiti ai giornali.
- ³² E sottolineata dalla propaganda pacifista, SHAT, 5N 383-6.
- ³³ Su questo punto, vedere l'argomento molto interessante di O. Forcade, *L'oeil de la censure: voir ou ne pas voir la guerre*, cit., pp. 36-39.
- ³⁴ Per capire meglio l'evoluzione tecnica e la facilità a scattare foto sul fronte, si veda l'opera molto bene illustrata di A. Challande, A. Fage, J. Fage (dir.), *Histoire de la photographie française des origines à nos jours*, Créaphis, Paris 1980, in particolare il capitolo 12.
- ³⁵ SHAT, Cartella 5N 383-6, Il Ministro della Guerra al Signor Generale Comandante in capo. Corriere che proviene dalla Direzione delle Relazioni con la Stampa, 19 gennaio 1916.
- ³⁶ SHAT, Cartella 5N 59, "Le Miroir".
- ³⁷ T. Blondet-Bisch, *op. cit.*, p. 56.
- ³⁸ SHAT, Cartella 5N 383-6.
- ³⁹ SHAT, Cartella 5N 363, Gabinetto del Ministro, Sezione Stampa, 1914-1918.
- ⁴⁰ Ma la censura venne soppressa solo nel 1919. Cf. O. Forcade, *op. cit.*, p. 35.
- ⁴¹ Si devono anche sfumare queste conclusioni: se gli archivi testimoniano solo forme di contrapposizione da parte dei gior-

nali, è possibile che la sola presenza di una censura porti certi giornali, tra i quali i settimanali qui esaminati (raramente citati dagli archivi) a praticare una forma di autocensura. Di questo si trova per esempio traccia nella Cartella 5N 360 sulle cartoline: all'inizio della guerra vi sono molti interventi relativi a cartoline pacifiste; dopo non se ne parla più. Questa cautela appare essenziale per indagare la questione – che divide oggi gli storici francesi – del limite del consenso. Vedere R. Cazals, *1914-1918: oser penser, oser écrire*, in “Genèses”, marzo 2002, pp. 26-43 e anche S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *Violence et consentement: la culture la “culture de guerre” du premier conflit mondial*, in J.P. Rioux, J.F. Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, Seuil, Paris 1997, pp. 251-271.

⁴² SHAT, Cartella 5N 383-6, Lettera del 6 maggio o del 6 settembre 1915.

⁴³ SHAT 5N382, Gabinetto del Ministro, Censura e sequestro, cartella “J’ai vu”.

⁴⁴ SHAT, Cartella 5N 360: controllo delle pubblicazioni illustrate, Gabinetto del Ministro, Sezione Stampa, 1914-1919, il Generale Maunoury Governatore militare di Parigi al Ministro, 12 marzo 1915.

⁴⁵ La censura risponde che i giornali portano le bozze all’ultimo momento proprio per accusare poi di ritardo nella riconsegna.

⁴⁶ SHAT, 5N 382, Gabinetto del Ministro, Censura e sequestro, cartella “J’ai vu”.

⁴⁷ Lo conferma una cartella specifica per “J’ai Vu”. SHAT, 5N 382, Gabinetto de Ministro, Censura e sequestri.

⁴⁸ Maurice Allard, nel suo libro *Les secrets de la censure pendant la guerre*, op. cit., descrive le negoziazioni tra la direzione della censura e i giornalisti (particolarmente dei quotidiani) sugli articoli da censurare. Interviene un vero e proprio scambio, secondo cui, per esempio, si consente di pubblicare un articolo dietro ritiro di un altro. Di solito una negoziazione inflessibile permette di evitare il sequestro.

⁴⁹ “L’Illustration”, 15 settembre 1917.

⁵⁰ SHAT, Dossier 5N 382, Gabinetto del Ministro, Censura e sequestro.

Nella mostra *Soldati fotografi. Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di "Le Miroir"*, allestita al Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto nel 2005, sono state esposte 65 immagini tratte da "Le Miroir" del periodo compreso fra l'agosto 1914 ed il novembre 1918, riprodotte su pannelli fotografici di grande formato, accompagnate dalla traduzione delle didascalie originali e da testi di commento di Stefano Viaggio, qui rielaborati nel saggio introduttivo.

Se talvolta nella pagina del catalogo non compare la didascalia francese originale, ciò è dovuto ad un problema di impaginazione di "Le Miroir" che, pubblicando più foto l'una a fianco dell'altra, non ci ha consentito di isolare nella riproduzione il testo corrispondente all'immagine.

La mostra è stata articolata in undici sezioni che presentavano solo alcuni degli argomenti affrontati sulle pagine della rivista: *"Le Miroir"; Istantanee; Città bombardate; Nuove armi; Donne e bambini; Interni di trincea; Il volto della battaglia; La terra di nessuno; Nemici; Feriti e prigionieri; La guerra è finita.*

La sequenza delle immagini sul catalogo rispetta quella scelta per la mostra.



“Le Miroir” n. 150, 8 ottobre 1916

DOPO UN DUELLO MORTALE TRA UN FRANCESE E UN TEDESCO DAVANTI A COMBLES

L'offensiva che doveva prendere Combles li ha messi faccia a faccia in una trincea sconvolta. Come i guerrieri di un tempo, hanno lottato corpo a corpo con tutto il loro vigore, tutto il loro odio, fino alla morte.

"Le Miroir" n. 40, 30 agosto 1914

CARABINIERE CHE PORTA SOCCORSO A UN SUO COMPAGNO FERITO

La missione dei fotografi reporter è particolarmente difficile ma il caso presenta loro saltuariamente scene emozionanti. Presso Namur, sul ciglio di una strada, un fotografo ha incontrato questi carabinieri belgi, di cui uno gravemente ferito e svenuto.



CARABINIER PORTANT SECOURS A SON CAMARADE BLESSÉ

La mission des reporters photographes est particulièrement difficile mais le hasard leur offre parfois d'émouvantes scènes épisodiques. Près de Namur, au bord d'une route, l'un d'eux a rencontré ces carabiniers belges dont l'un, grièvement blessé, venait de s'évanouir.



“Le Miroir” n. 62, 31 gennaio 1915

FRANCESI E TEDESCHI, FACCIA A FACCIA, A 6 METRI GLI UNI DAGLI ALTRI, NELLA STESSA TRINCEA **Una trincea mista nella quale i francesi sono separati dai tedeschi solo da un muro di sacchi che fungono da frontiera**

C'è trincea e trincea. Alcune sono considerate – relativamente, certo! – come dei posti di “tutto riposo” dai loro stessi occupanti che mantengono un ammirabile spirito. Altre, come questa, sono veramente tragiche, la mitragliatrice fischia, le granate piovono, gli attacchi si succedono quotidianamente e si sente senza tregua il rumore angosciante della “raffica”. Qui, le espressioni sono gravi. È una vecchia trincea di prima linea dei tedeschi. Noi l'abbiamo occupata da est e da ovest fino al punto estremo, o saliente, che resta in mano ai tedeschi. Noi siamo dunque nella stessa loro trincea e tentiamo, come loro, di guadagnare terreno spingendo i sacchi del muro mobile che separano gli uni dagli altri. Il soldato del genio senza armi che si vede in ultimo piano sta facendo questo lavoro terribilmente pericoloso. Dallo scavo di destra, di tanto in tanto, a sei metri, appaiono due braccia grigie: le braccia del geniere tedesco impegnato nello stesso lavoro. Nella massa di terra che copre la trincea, dei cadaveri sono parte della parete.



"Le Miroir" n. 75, 2 maggio 1915

UNA FOTOGRAFIA PRESA IN CONDIZIONI CHE DENOTANO UN RARO SANGUE FREDDO DELL'OPERATORE

Una granata scoppia nel Pas-de-Calais, tra due linee di dragoni appiedati che sparano prima di caricare alla baionetta e procedono a "intervalli" di 30 metri

Quando le granate si dirigono verso il loro obiettivo annunciano il loro arrivo con un rumore simile a quello che produce, da lontano, il motore di un'automobile. Si ha dunque tutto il tempo di sentirle venire e anche i nostri bravi soldati sanno subito, ascoltando, verso dove scoppiaranno le "marmitte" alla fine della loro infuocata traiettoria. Immaginatevi il sangue freddo del dragone che, durante la carica, ha tranquillamente estratto il suo apparecchio per fotografare, al momento dello scoppio, la granata che gli si avvicinava e che, colla sua esplosione, è costata la vita a due dei nostri. Evidentemente noi non proponiamo affatto questa immagine come un capolavoro fotografico: manca di pulizia e di messa in posa, perché fu presa con un tempo molto grigio e sotto la pioggia. Ma è forse il più straordinario documento che sia mai stato pubblicato dall'inizio delle ostilità. Noi non abbiamo voluto snaturare questa lastra, così pubblichiamo l'ingrandimento senza alcun ritocco per conservare nel suo insieme, come nei dettagli, tutta la sua autentica capacità documentativa.

LE MIROIR

LA PHOTOGRAPHIE DE GUERRE PAYÉE LE PLUS CHER



Cette Photographie à laquelle a été attribué le PRIX de 15.000 fr.

a été publiée en quatre pages, dans notre numéro 75, daté du dimanche 4 mai 1915. Elle fut prise à la fin de septembre 1914, par un sous-officier de dragons qui tira sur la grange le moment venu où ses deux hommes virent deux lignes de cavaliers à pied, précédant par "bonds" de leurs chevaux prêts à charger à la baïonnette. Deux dragons furent tués, les autres furent capturés — deux prisonniers furent tués — à droite et à gauche, se virent de l'explosion. Mais que la photographie pour être des conditions parfaites.

L'attribution de ce Prix ne nous empêchera pas de décerner, à la fin des hostilités, le 1^{er} Prix de 30.000 fr. à la meilleure Photo parue depuis le début de la Guerre

NOTRE CONCOURS DEMEURE ENTIER

LE MIROIR

10, rue de la République, 10, A. B.

REPRODUCTION DU BOUT DE LAURENCE DE M^{lle} LAENDERICH.

"Le Miroir" n. 124, 9 aprile 1916

LA FOTOGRAFIA DI GUERRA PIÙ PAGATA

Questa fotografia alla quale è stato attribuito il premio di 15.000 franchi è stata pubblicata in doppia pagina, nel nostro n. 75, datato domenica 2 maggio 1915. Fu scattata alla fine del settembre 1914, da un sottotenente dei dragoni che fissò sulla lastra il momento esatto in cui una granata cadeva tra due linee di cavalieri appiedati, che procedevano a intervalli di 30 metri prima di caricare alla baionetta. Morirono due dragoni. Si vedono i loro corpi — due punti neri e bianchi — a destra e a sinistra, davanti all'esplosione. Nonostante la fotografia sia stata presa in condizioni particolarmente difficili, sotto il tiro delle mitragliatrici, sotto la pioggia e non sia perfettamente a fuoco, la riproduciamo qui senza alcun ritocco. Il cliché che abbiamo tra le mani, ci fu portato dalla sorella del sottotenente (allora, tenente oggi), M.me Laenderich, che abita al 48 di Avenue de Trocadero. È a lei che abbiamo pagato il prezzo di 15.000 franchi ed è lei che ha firmato la ricevuta perché non possiamo senza l'autorizzazione dell'interessato, si capisce, pubblicare il nome di un ufficiale in servizio.

L'attribuzione di questo premio non ci impedirà di assegnare, alla fine delle ostilità, il 1° premio di 30.000 franchi alla migliore fotografia apparsa dall'inizio della Grande Guerra.

Il nostro concorso è ancora aperto.



UNE PIÈCE D'ARTILLERIE ANGLAISE TIRANT SOUS L'UN DES FORTS D'ANVERS

Nous n'avons pas voulu apporter la moindre retouche à cette photographie de crainte d'en atténuer la valeur documentaire. Elle a été prise au plus fort de l'action, près de l'une de nos batteries que les troupes anglaises, venues au secours des Belges, avaient installées

kâtement sous Anvers pour soutenir les forts menacés. Nulle description, nul récit vécu, ne pourrout, autant que ce simple instantané, nous donner une impression exacte de l'activité déployée par les artilleurs d'une place forte assiégée, durant le bombardement.

"Le Miroir" n. 43, 20 settembre 1914

UN PEZZO DI ARTIGLIERIA INGLESE IN AZIONE SOTTO UNO DEI FORTI DI ANVERSA

Non abbiamo voluto apportare il minimo ritocco a questa fotografia per paura di attenuarne il valore documentario. È stata scattata nel momento cruciale dell'azione vicino a una delle batterie che le truppe inglesi, venute in soccorso ai Belgi, avevano installato frettolosamente sotto Anversa per sostenere i forti minacciati. Nessuna descrizione, nessuna testimonianza diretta, potranno darci un'impressione esatta, quanto questa istantanea, dell'attività dispiegata dalle artiglierie di una postazione assediata durante un bombardamento.



"Le Miroir" n. 118, 27 febbraio 1916

L'EVACUAZIONE DI SEDDUL-BAHR: UNA
GRANATA TURCA SCOPPIA PRESSO IL
RELITTO DELLA "RER CLYDE" AL DI
SOPRA DI UNO DEGLI ULTIMI SOLDATI
INGLESII PRONTI A IMBARCARSI

Il colpo è partito dalla riva asiatica dei Dardanelli,
dalle linee turche sopra lo stretto. Delle schegge di
granata passano sopra l'uomo che si abbassa sotto
la raffica e colpiscono l'acqua dietro di lui.



"Le Miroir" n. 149, 1 ottobre 1916

IL FRONTE DELLA SOMME VISTO DURANTE LA NOTTE

Razzi illuminanti tedeschi fissati sulla stessa lastra in un'ora di posa

È sulla Somme, in prossimità delle linee tedesche e in piena notte, che questa lastra straordinaria fu impressionata in una delle nostre trincee, mentre i tedeschi rischiaravano il cielo con i loro razzi. Non si immagina affatto, quando non lo si è potuto vedere, lo splendore di queste notti stravaganti, zebrate di luci che salgono verso il cielo in scie di fuoco, come per raggiungere le stelle. Questa foto riunisce le traiettorie di razzi che si sono succeduti per un'ora davanti all'obiettivo del nostro corrispondente.

A black and white photograph showing the ruins of a city, likely London, after a bombing raid. The image depicts several damaged buildings, some with smoke rising from them, and a body of water in the foreground reflecting the scene.

Depuis que l'ancien monarque est mort, on ne s'occupe plus de lui. La plupart de ses propriétés ont été vendues et malgré la réputation de ses autres biens, on ne s'en souvient plus. On ne s'occupe plus de lui.

pour les écrivains l'art devient effectivement une activité humaine pour la première fois. Cet instantané englobe un groupe de personnes conscientes de cet état. La scène est devenue visible, méditée, connue par ceux qui vivent à la fois en commun.

Ogni giorno il nemico spedisce una media di 350 bombe su Verdun. La maggior parte di questi proiettili sono incendiari e, malgrado la vigilanza dei nostri soldati, molte case sono bruciate, come è accaduto a Reims, ad Arras e a Ypres. Il fatto non è nuovo ma, per la prima volta, i tedeschi l'hanno riconosciuto ufficialmente in un comunicato. Questa istantanea rappresenta un gruppo di case incendiate il 22 marzo. Il fumo è ancora visibile, al di sopra delle rovine che finiscono di consumarsi.



UNE FAMILLE RÉMOISE QUI VIT DANS SA CAVE DEPUIS PLUS DE DEUX MOIS

Pour échapper à la perpétuelle menace des obus, les habitants de Reims se sont déterminés à vivre dans les caves. Fort heureusement, au pays de champagne, le sous-sol des maisons est vaste et protégé par des voûtes solides. Philosophiquement, la population

s'est résignée à attendre la délivrance dans les demi-ténèbres qui accentuent encore sa détresse. Cette photographie a été prise dans un immeuble de la rue de Vesle. Depuis plus de deux mois une famille nombreuse a vécu là dans l'angoisse et dans l'angoisse.

"Le Miroir" n. 55, 13 dicembre 1914

UNA FAMIGLIA DI REIMS CHE VIVE NELLA SUA CANTINA DA PIÙ DI DUE MESI

Per sfuggire alla continua minaccia delle granate, gli abitanti di Reims si sono decisi a vivere nelle cantine. Molto fortunatamente, nel paese dello champagne, il sottosuolo delle case è vasto e protetto da solide volte. La popolazione si è rassegnata con filosofia ad attendere la liberazione nella semioscurità che accentua ulteriormente la disperazione. Questa fotografia è stata presa in una casa di rue de Vesle. Per più di due mesi una famiglia numerosa è vissuta là nell'ansia e nell'angoscia.



“Le Miroir” n. 230, 21 aprile 1918

SCENE DELL'ESODO ATTRAVERSO LE STRADE DEL FRONTE DEGLI EVACUATI DELLE REGIONI DELLA SOMME E DELL'OISE
Gli evacuati, portando quanto hanno potuto salvare dei loro beni, passano attraverso la battaglia. Seguono la strada controllata dall'artiglieria britannica

Non si riuscirebbe ad immaginare niente di più impressionante dell'esodo delle popolazioni della Somme e dell'Oise, cacciate per la seconda volta dal suolo natale. La nostra pagina dà nel suo insieme un'idea impressionante di questo spettacolo che riempie della sua tristezza infinita le strade del fronte. Gli infelici hanno dovuto abbandonare tutto, lasciare tutto per l'avvicinarsi della furiosa invasione. Hanno potuto portare con sé solo qualche oggetto essenziale. Ecco il penoso convoglio: la carretta, caricata a caso degli arredi più disparati, se ne va al passo lento dei cavalli ed è seguita dalle bestie da soma. Un traino condotto da un asino e seguito da una capra occupa sulla strada uno spazio ben modesto; è comunque tutta la sua fortuna quella che accompagna la donna piegata. Attorno a loro si stende il paesaggio di guerra, cupo e grigio, sotto un cielo triste, dove passa la corsa rapida delle nubi scacciate dal vento della battaglia. L'artiglieria inglese controlla la strada e i dintorni. Dei cannoni sono puntati. In primo piano nella nostra foto, alcuni cavalli dell'artiglieria masticano, fermi e tranquilli, la loro avena.



"Le Miroir" n. 95, 19 settembre 1915

SI RECUPERANO DALLE MACERIE
DELLE CASE DUE VITTIME INNOCENTI
DEI CANNONI TEDESCHI

Questa fotografia straziante è stata presa nel momento in cui i soccorritori estraggono dalle rovine i corpi di due bambine, qualche minuto dopo l'esplosione di un colpo da 380 che ha fatto cinque vittime.

LES OBSEQUES D'UNE FILLETTE TUEE PAR UN TAUBE



L'humble curvil traversant les ruines de Clermont-en-Argonne

8. *Chamaecrista ligustrina*, an ally of the black locust, is so common that the garden contains one among nearly just as numerous other, usually tall and more or less thorny, trees. It is just as common along the roadside, especially in places where cultivation

avec la situation, les genres littéraires, de la même manière que, comme on le verra par la suite, les deux modes de lecture. Et, même après le passage au troisième volume, on ne peut se sentir luthérien d'une manière d'existence, comme les catholiques.

"Le Miroir" n. 86, 18 luglio 1915

LE ESEQUIE DI UNA BAMBINA UCCISA DA UN AEREO TEDESCO

Un umile corteo attraversa le rovine di Clermont-en-Argonne

A Clermont-en-Argonne, un villaggio della Meuse di cui non restano che pietre e calcinacci, una bomba lanciata da un aviatore tedesco ha ucciso una innocente bambina. È il giorno della sepoltura. Con una emozionante semplicità, il povero corteo si incammina verso il cimitero, i piccoli compagni della morta portano la sua bara leggera per il dedalo delle strade in mezzo alle rovine. E, ironia crudele del caso, si intravede ancora su un tabellone pubblicitario la scritta di una compagnia di assicurazioni contro gli incidenti!...

EXPLOSION DE GRENADES INCENDIAIRES VUE A 200^m

On croirait à la florescence prodigieuse d'une plante géante et inconnue

Fraîcheur, luminosité et très courtes photographies d'origine
d'un d'acier, de même, les lances ou de grenades qui sont
sont produites depuis le début des hostilités, celle-ci est véritable-
ment l'une des plus impressionnantes. Elle a été prise à une

distance de six mètres environ pendant une explosion et représen-
te l'explosion de grenades incendiaires. Les langues de feu
descendent dans l'obscurité comme des langues de flamme et le
tout ressemble à un végétal des profondeurs sous-marines.

"Le Miroir" n. 223, 3 marzo 1918

ESPLOSIONE DI GRANATE INCENDIARIE
VISTE A 200 METRI**Sembrerebbe l'infiorescenza prodigiosa di una
pianta gigante e sconosciuta**

Fra le numerose e curiose fotografie di esplosione di obici, di mine, di bombe o di granate che abbiamo pubblicato dall'inizio delle ostilità, questa è certamente una delle più impressionanti. È stata presa alla distanza di circa 200 metri durante un esperimento e rappresenta l'esplosione di granate incendiarie. Le lingue di fuoco disegnano nell'oscurità come delle lame fiammeggianti e il tutto assomiglia a un vegetale degli abissi marini.



"Le Miroir" n. 224, 10 marzo 1918

UN AEROPLANO INGLESE RIPARATO SUL POSTO

Revisionato, l'aereo è pronto a riprendere il volo

Nel "Royal flying corps", vale a dire nell'aviazione britannica è regola di ridurre per quanto possibile i trasporti di materiale tra Inghilterra e il fronte, così gli aerei sono riparati sul posto, ad eccezione dei motori fuori servizio. Officine molto attrezzate sono state installate dietro al fronte. Lì non solo si possono revisionare gli aerei, ma si potrebbero costruire quasi completamente degli apparecchi nuovi. Ecco un aereo pronto a riprendere il volo.



"Le Miroir" n. 201, 30 settembre 1917

COME SI DISTRUGGE UN VILLAGGIO

Le tre fasi principali del bombardamento che ha ridotto in rovina Ginchy

Le tre istantanee che pubblichiamo provano, in modo impressionante, il perfetto legame che esiste tra artiglieria e aviazione. Dapprima, ecco il piccolo villaggio di Ginchy, situato nel cantone di Peronne, come apparve agli occhi dei nostri osservatori aerei all'inizio del luglio 1916; allora il bombardamento era appena iniziato. Poi ecco, alla fine di luglio, l'aspetto della frazione sulla quale tiravano i nostri cannoni da parecchie settimane. Infine, in agosto, la preparazione dell'artiglieria è terminata.

LA MIROIR

LES "SAMMIES" PRENANT LA TRANCHÉE EN FRANCE



Suivant les boyaux, les soldats américains regardent passer un avion allemand.

Les soldats des Américains ont tenu depuis quelques jours et
dès les premières heures ont commencé à se battre dans les lignes
allemandes, quand on remarquait du général Pershing a dit
cette est l'heure de la mort des troupes allemandes "commence".

Cette nouvelle a produit en Amérique une grande impression
car elle marque le début véritable de l'implacable guerre et
se sont immédiatement engagés nos nouveaux alliés. Sans les
soldats américains nous ne pourrions pas continuer la guerre.

"Le Miroir" n. 208, 1917

I "SAMMIES" PRENDONO POSIZIONE NELLE TRINCEE FRANCESI

**Seguendo i camminamenti, i soldati americani
guardano passare un aereo tedesco**

Si sapeva che gli americani erano al fronte da qualche giorno e già era loro riuscito un felice colpo di mano nelle linee nemiche quando un comunicato del generale Pershing ha annunciato agli Stati Uniti la morte dei primi tre "sammies". Questa notizia ha prodotto in America una grande impressione perché ha segnato il vero inizio dell'implacabile guerra nella quale si sono risolutamente impegnati i nostri nuovi alleati. Ecco dei soldati yankees che occupano le trincee in prima linea.



"Le Miroir" n. 91, 22 agosto 1915

A VOLO D'UCCELLO SULLA SFORTUNATA CITTÀ DI YPRES E SUL MERCATO DEI TESSITORI NEL LORO STATO ATTUALE

La fotografia presa da un aeroplano è stata ingrandita direttamente senza subire il minimo ritocco. Guardando le case si vede che poche sono indenni

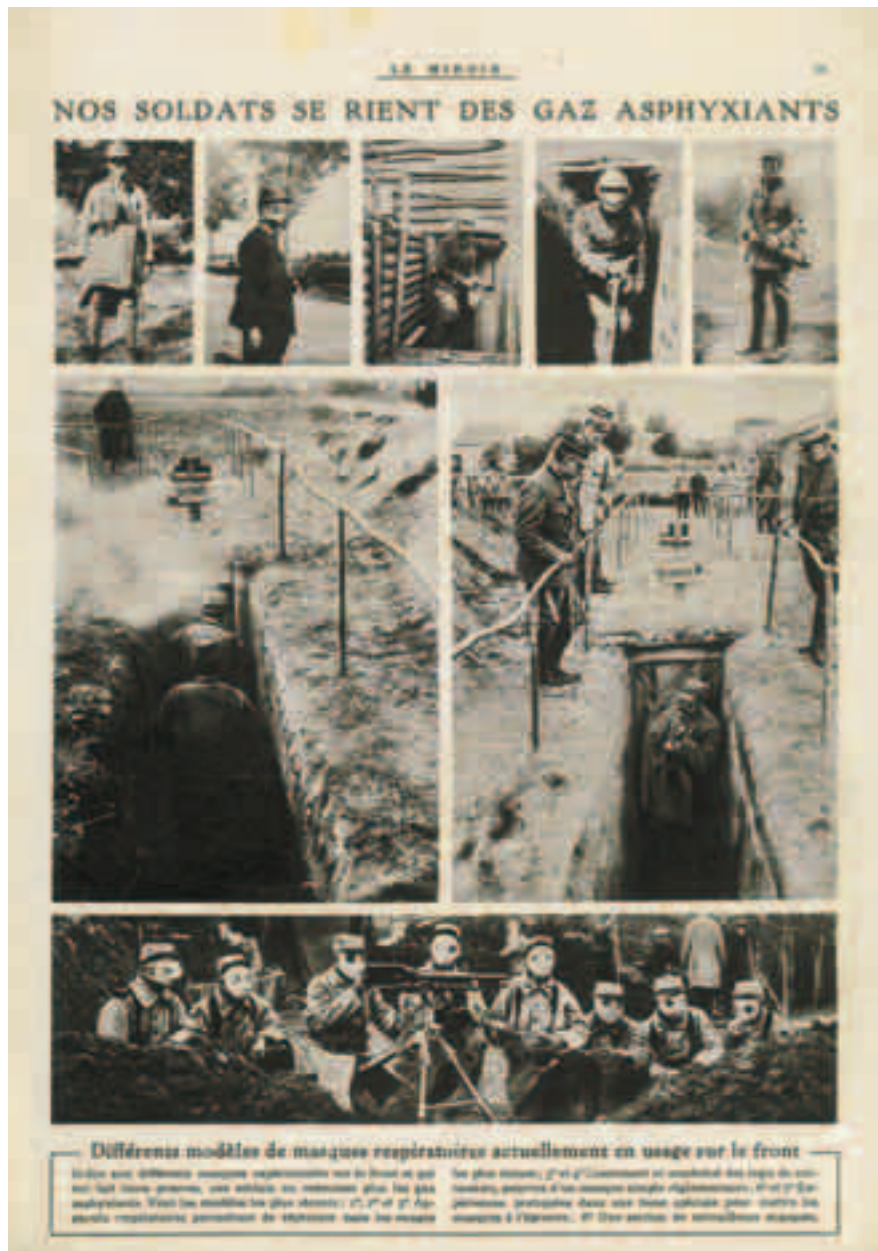
Gli infelici villaggi dell'Yser, la città di Ypres, non sono che un penoso ammasso di rovine; la fotografia presa a bordo di un aereo mostra quali danni hanno fatto le granate. Il 22 novembre i celebri mercati di Beaudouin delle Fiandre ricevettero i primi proiettili tedeschi. Mentre venivano ricostruiti, come accadde alla cattedrale di Reims, le impalcature presero fuoco propagando l'incendio. Non restano che i muri; e questi recano ancora delle enormi breccie, in particolare vicino alla torre. Anche la cattedrale di Saint-Martin che si vede dietro i mercati è stata preda delle fiamme come il Nieuwerk, l'Hotel de ville, il macello dove era installato il Museo della città. Qui si vede la grande piazza di Ypres, una delle glorie dell'architettura del Belgio e, dietro i mercati dei tessitori, la piazza Vandenpeereboom. Molte delle vecchie caratteristiche case non hanno più il tetto. Le altre sono state raggiunte, per la maggior parte, dalle granate e, ridotte a brandelli, stanno in piedi per miracolo.



"Le Miroir" n. 171, 4 marzo 1917

ANCHE I CAVALLI SONO PROTETTI CONTRO I GAS ASFISSANTI

In previsione di dover attraversare una coltre di gas per raggiungere la batteria che è stato incaricato di rifornire di munizioni, un capo distaccamento fa indossare a uomini e cavalli le maschere di cui sono provvisti.



"Le Miroir" n. 97, 3 ottobre 1915

I NOSTRI SOLDATI SE LA RIDONO DEI GAS ASFISSIANI

Diversi modelli di maschere respiratorie attualmente in uso sul fronte

Grazie a diverse maschere sperimentate sul fronte, che hanno dato prova della loro efficacia, i nostri soldati non temono più i gas asfissianti. Ecco i modelli più recenti: 1°, 2° e 5°: apparecchi respiratori che permettono di stare nelle nubi più dense; 3° e 4°: tenente e maresciallo dei corazzieri addetti alla logistica, provvisti di una semplice maschera regolamentare; 6° e 7°: esperimenti pratici effettuati in un fossato speciale per provare le maschere; 8°: una sezione di mitraglieri con maschere.

LE MIROIR

LES CIVILS DU FRONT SONT, EUX AUSSI, MASQUÉS



Paysans apprenant à mettre leurs masques et une famille rémoise en 1916.

Le masque, devenu de plus en plus d'importance à l'usage des gaz et des autres agents, il a été prouvé aux civils près du front, comme le sont les soldats dans les tranchées. A Reims, particulièrement, les habitants ont tous pris un intérêt vif à

leur utilisation. Dans les écoles les enfants ont été encouragés à porter rapidement les masques de protection au cas de danger. On leur a donné des soldats apprenant leur geste à mettre leurs masques et une famille rémoise en tenue réglementaire.

"Le Miroir" n. 116, 13 febbraio 1916

I CIVILI DEL FRONTE SONO, LORO STESSI, MASCHERATI

Contadini che imparano a mettersi le maschere e una famiglia di Reims nel 1916

Poiché il nemico dà sempre più importanza all'impiego dei gas e delle granate asfissianti, è stato necessario proteggere i civili vicini al fronte, come lo sono i soldati nelle trincee. A Reims, in particolare, tutti gli abitanti hanno ricevuto un sacchetto che contiene una maschera. Nelle scuole i bambini sono stati addestrati per prendere rapidamente le misure precauzionali in caso di pericolo. Si vedono qui sopra dei soldati che insegnano ai contadini a mettersi le maschere e una famiglia di Reims in tenuta regolamentare.



"Le Miroir" n. 183, 27 maggio 1917

LA NOSTRA ARTIGLIERIA D'ASSALTO VISTA IN PIENA AZIONE NELL'ULTIMA OFFENSIVA NELLA CHAMPAGNE

Avanzando frontalmente, i “tanks” francesi ai quali la preparazione d'artiglieria ha aperto la strada, si lanciano sulle posizioni nemiche, superando tutte le difficoltà del terreno accidentato

Gli dà parecchi mesi si conosceva l'esistenza dei "tanks" francesi; era proibito riprodurle le fotografie ma, prima di pubblicare questa, abbiamo già potuto mostrare un "tank" americano. Sappiamo che la prima macchina di questo tipo fece la sua apparizione sul campo di battaglia della Somme nel 1916. Gli inglesi, che l'avevano fabbricata in gran segreto, la chiamarono in fabbrica con il nome di "tank", che vuol dire cisterna, a causa della sua forma, atta ad ingannare le possibili spie. Quando è apparsa sul terreno, i Tommies entusiasti la battezzarono "crema di menta", soprannome che nel loro spirito significava "doping", o stimolante. In seguito, si è chiamata "nonna" o "cordon rouge", ma il nome tank è rimasto anche ai carri francesi. Questi si sono particolarmente distinti nell'ultima offensiva della Champagne e sono stati citati all'ordine del giorno dal generale Nivelle. Questa fotografia fu scattata nel momento in cui i "tanks" superavano le nostre linee andando all'assalto delle posizioni tedesche. Il più vicino supera una vecchia trincea.

LE MIROIR

UN TANK AUX PORTES DE GAZA, EN TERRE SAINTE



Sur la hauteur, des officiers anglais observent les tranchées des Turcs

Deux années déjà, depuis la photographie d'un tank sur la hauteur de Béthléem. Voici, quelques semaines à l'arrière des tranchées turques, un autre tank sur la hauteur de Béthléem. C'est la même hauteur, c'est la même hauteur, c'est la même hauteur.

Enfin, l'action vient de se révéler. Les troupes britanniques, venant d'Égypte et de France, ont le vent, les troupes turques, les troupes turques, les troupes turques, les troupes turques, les troupes turques.

"Le Miroir" n. 191, 22 luglio 1917

UN TANK ALLE PORTE DI GAZA, IN TERRASANTA

Sulla collina degli ufficiali inglesi osservano le trincee turche

Abbiamo già pubblicato la fotografia di un tank sul fronte della Mesopotamia. Ecco, destinato ugualmente a guadagnare le trincee turche, un altro tank entrato recentemente in servizio sul fronte della Palestina dove, come anche dai comunicati degli stessi nemici, l'azione si sta risvegliando. Le truppe britanniche che vengono dall'Egitto si trovano, si sa, in Terrasanta. Questa istantanea è stata presa alle porte della città di Gaza, in prossimità delle trincee nemiche. Il tank è pronto per partire all'assalto.



“Le Miroir” n. 198, 9 settembre 1917

BARELLIERE INGLESI IN PRIMA LINEA In un villaggio bombardato. Due infermiere decorate per la loro bravura

Un grande numero di infermiere inglesi – come le infermiere francesi, del resto – compiono su tutta la prima linea il loro audace compito, a dispetto delle difficoltà e dei pericoli che devono superare. Ecco, con stivali e elmo, un gruppo di barelliere in un villaggio in rovina. Quelle di cui riproduciamo in basso la fotografia sono state decorate con l'ordine di Leopoldo II per il servizio che hanno reso all'armata belga e per la bravura di cui hanno dato prova.



"Le Miroir" n. 184, 3 giugno 1917

IL FEMMINISMO FA OGNI GIORNO DEI PROGRESSI

Donne occupate alla Gare du Nord alla manutenzione delle apparecchiature

Abbiamo avuto molte volte l'occasione di segnalare i nuovi mestieri svolti dalle donne dall'inizio della guerra. Eccone uno, molto pittoresco, che è certo meno faticoso di molti altri. Poche volontarie ci si sono dedicate perché la Gare du Nord non conta che 4 "ferrovieri", di cui uno capo. Con addosso i pantaloni di cuoio, fanno la manutenzione del materiale e si occupano di ingrassare gli scambi. Eccone due su un ponte di segnalazione. In basso, il "capo" con la sua trombetta.



"Le Miroir" n. 223, 3 marzo 1918

TRINCEE SCAVATE DA DONNE IN ITALIA

Le lavoratrici si fermano per guardare il passaggio di *Chasseurs* sulla strada

Non è in prima linea, certo, che queste fotografie sono state scattate. Per quanto si consideri diffuso oggi l'uso della manodopera femminile, non si immaginano donne al lavoro sotto il tiro della mitragliatrice. È comunque al suono del cannone che queste volontarie di nuovo genere scavano delle trincee a qualche chilometro dal fronte. Mentre esse scavano la terra, dei cacciatori francesi sono apparsi sulla strada ed esse hanno posato i loro utensili per vederli sfilare.



SUR NOS PLAGES, LES ENFANTS FONT LA GUERRE.

La guerre se reflète jusque dans les jeux des enfants. Sur les plages, ils creusent des tranchées pour les prendre ensuite d'assaut.



A TROUVILLE : LES PETITES AMBULANCIÈRES

Après que les garçons se sont livrés de chauds combats, les fillettes ambulancières entrent en scène et emportent les blessés.

“Le Miroir” n. 92, 29 agosto 1915

SULLE NOSTRE SPIAGGE, I BAMBINI FANNO LA GUERRA

La guerra si riflette persino dei giochi dei bambini. Sulle spiagge, scavano delle trincee per poi prenderle d'assalto.

A TROUVILLE: LE PICCOLE BARELLIERE

Dopo che i ragazzi si sono scatenati in vibranti combattimenti, le piccole barelliere entrano in scena e portano via i feriti

PARTOUT LES ENFANTS JOUENT A LA GUERRE



Dans les pays neutres comme dans les contrées envahies les jeux sont belliqueux

La guerre, qu'il s'agisse des pays directement atteints ou des pays indirectement atteints, est devenue l'unique préoccupation des grands et des petits. Surtout, tandis que les grands se préoccupent du monde entier, les petits, eux, ne s'occupent que de leur pays. C'est ainsi que dans les contrées envahies, les enfants jouent à la guerre, et dans les pays neutres, les enfants jouent à la guerre.

"Le Miroir" n. 75, 2 maggio 1915

OVUNQUE I RAGAZZI GIOCANO ALLA GUERRA

Nei paesi neutrali come in quelli invasi, i giochi sono bellici

La guerra, sia che si tratti di paesi direttamente interessati o di quelli che attualmente sono solo spettatori, è diventata l'unica preoccupazione dei grandi e dei piccoli. Soltanto, mentre i grandi ne vivono con crudezza le preoccupazioni, i piccoli si divertono. Ecco, in alto, dei piccoli olandesi che sfilano spavalamente per le strade de L'Aia al suono d'una... cappelliera, mentre in basso, nei magazzini portuali di Anversa, città occupata, dei ragazzi con i loro giochi testimoniano dei sentimenti poco pacifici.



“Le Miroir” n. 250, 8 settembre 1918

LE TRUPPE FRANCESI ATTRAVERSANO LA CITTÀ DI FERTÉ-MILON PER RAGGIUNGERE LE PRIME LINEE

Preceduti e seguiti dai giovani della città, i nostri ammirabili fanti, mai stanchi, sfilano, musica in testa, come se andassero in parata

Le cose sono cambiate. Due mesi fa il nemico gridava vittoria. I suoi entusiasmi per le vittorie sulla Somme nell'Oise promettevano una marcia facile su Parigi e una pace rapida. Parigi, la preda tanto desiderata, non era alla portata dei cannoni pesanti tedeschi? La sua popolazione non era completamente “demoralizzata” e i soldati francesi non erano “scoraggiati” da quattro anni di sforzi vani e costosi? Oggi sono le armate di Ludendorff e Hindenburg che battono in ritirata. Le truppe alleate le incalzano per tutta la lunga linea che da Reims arriva ad Arras e infligge loro disfatte su disfatte. Le città che ci erano state prese sono tornate a noi. L'armata americana, che si ingrossa sempre più, brucia dal desiderio di combattere e si tiene pronta ad intervenire a tempo debito. La gente dei paesi e i contadini che erano fuggiti davanti all'invasione, sono ritornati nei loro villaggi liberati e acclamano al passaggio dei coraggiosi che sfilano andando verso la mischia, musica in testa e speranze nel cuore.



"Le Miroir" n. 91, 22 agosto 1915

UNA PICCOLA VITTIMA DELLA BARBARIE TEDESCA

Questo bambino è stato ferito in occasione del bombardamento di Ypres, città aperta

Con una ipocrisia che rasenta l'incoscienza il Kaiser continua ad invocare l'Altissimo che protegge le armate tedesche nella loro lotta "difensiva". Tante menzogne non cancelleranno, nella storia, gli innumerevoli atti disumani commessi dai barbari. Uno dei più frequenti è bombardare città aperte, di uccidere donne e bambini. Il povero bambino che si vede qui è stato curato a Calais in un ospedale della Croce Rossa belga. Fu gravemente ferito nel bombardamento di Ypres.



“Le Miroir” n. 130, 27 maggio 1916

QUESTA TRAGICA TRINCEA SVENTRATA A LES EPARGES, TESTIMONIA CHE IL NEMICO VI HA SUBITO UN ASSALTO MORTALE

Simbolica, la baionetta quadrangolare del Lebel si erge in primo piano sulla scena della disfatta tedesca bravamente conficcata dalla mano di un soldato francese

Con la Maison du Passeur, l'Yser, Carency, Souchez, Tahure, la Main de Massiges, il Bois-le-Prêtre, i dintorni di Verdun e alcune altre quote tragicamente celebri, la cresta di Les Eparges è uno dei punti dove la guerra di trincea ha manifestato la sua massima intensità. Questi ultimi giorni, davanti alle nostre linee, è esplosa una mina. I nostri hanno attrezzato il cratere. Venuta la notte hanno scavato questa nuova opera sulla nostra prima linea, senza nemmeno vedere il terreno nel quale lavoravano, un camminamento chiamato “trincea di resistenza”. Venuto il giorno, hanno visto che il fossato sinuoso sconvolgeva per la seconda volta un terreno già devastato dai primi combattimenti di Les Eparges, nei quali i francesi avevano sbaragliato i tedeschi in una carica furiosa. Cadaveri, fucili, stivali, dotazioni nemiche affioravano da ogni parte in masse compatte e, sul davanti, ingrandita dalla deformazione fotografica, immensa e simbolica, la baionetta francese, rimasta conficcata là, testimone del successo delle nostre armi.

A black and white photograph showing a steep, rocky hillside or cliff face. The surface is rugged and covered with numerous small, light-colored rocks and debris. A few small, dark, indistinct shapes are visible on the slope, possibly remnants of structures or equipment.

Physical Activity

[illegible]

19. *For example, in particular, some major economic indicators depend on the level of investment in the economy and on the level of the economy's technological development.* Thus, Japan's *Keiretsu* system, in 1990, is particularly well known for its success in the Japanese market.

Si leggeva il 15 marzo: “Nella regione d’Albert, vicino a Carnoy, i tedeschi hanno fatto saltare una mina sotto una delle nostre trincee e hanno occupato il cratere; noi li abbiamo cacciati, essi si sono reinstallati, ma un nuovo contrattacco ci ha permesso di riconquistare la posizione, ci siamo rimasti da allora e siamo riusciti a rimettere in piedi tutta la nostra organizzazione difensiva”. Ecco l’aspetto di questo cratere, di 14 metri di profondità e 30 metri di diametro, fotografato 10 minuti dopo la nostra occupazione.

"Le Miroir" n. 78, 23 maggio 1915

In una trincea, la testa di un cadavere tedesco sembra ancora voler osservare

Prima di abbandonare questa trincea che i nostri soldati hanno conquistato alla baionetta con indescrivibile coraggio, i tedeschi vi avevano seppellito i loro morti. Solo la testa di un cadavere usciva dal muro di sostegno, singolarmente tragica con gli occhi fissi che sembravano vedere, emergente da un quadrupliche strato di corpi murati dai tedeschi. Le perdite subite dal nemico in questo settore sono state molto pesanti a causa di una disperata resistenza alle nostre truppe, e questo ha dato maggior valore alla vittoria.



Dans une tranchée, la tête d'un cadavre allemand semble guetter encore

desert d'éléphants, cette situation que les rivières ont créée, il la retrouve avec une extraordinaire fréquence, les éléphants y passent souvent leur temps, mais la vie d'un éléphant n'est de toutes les espèces la plus longue, les éléphants vivent jusqu'à 60 ans, les éléphants vivent jusqu'à 60 ans.

Environ. Monit. Assess. (2015) 189:1029–1040. DOI 10.1007/s10661-015-4700-1



"Le Miroir" n. 135, 25 giugno 1916

DAVANTI A MALANCOURT, DURANTE LA BATTAGLIA

Un contrattacco ci ha portati in questa trincea piena di cadaveri

Se la fotografia è quasi incapace di rendere l'aspetto di un campo di battaglia, essa ci dà il dettaglio in una sintesi emozionante. Questa che è stata presa durante una delle fasi più sanguinose della battaglia di Verdun, davanti al famoso villaggio di Malancourt, offre una visione chiara di una posizione di prima linea dopo un combattimento furioso. Salvo in questo scorcio, la trincea è stata completamente livellata dall'artiglieria che aveva preparato il nostro contrattacco. Si giudichi da questa immagine i suoi effetti mortali.



"Le Miroir" n. 151, 15 ottobre 1916

Trincea tedesca conquistata sotto Comblès e ancora piena di elmi, equipaggiamenti e resti di ogni genere

LE MIROIR

FAUCHÉS PAR L'UNE DE NOS MITRAILLEUSES



Une seule mitrailleuse, prenant le boyau en enfilade a fait ce massacre.

Voici certainement l'une des plus terribles photographies qui ait été prise depuis le début de la guerre. C'est la ferme Navarin, en Champagne. L'une de nos mitrailleuses enfilade a fait ce massacre.

deux tranchées allemandes, à l'extrémité opposée de la ferme Navarin, les hommes sont tassés sur place criblés de balles. Plus on s'en approche, plus on comprend, à leur position, qu'ils n'ont pas eu le temps d'acquiescer au commencement du massacre.

"Le Miroir" n. 102, 7 novembre 1915

FALCIATI DA UNA DELLE NOSTRE MITRAGLIATRICI

Una sola mitragliatrice, prendendo il camminamento di infilata, ha compiuto questo massacro

Ecco certamente una delle più sensazionali fotografie mai prese dall'inizio della guerra. Davanti a Ferme Navarin, nella Champagne, una delle nostre mitragliatrici installata all'estremità di questo camminamento che collegava tra loro due trincee tedesche, ha bruscamente vomitato la morte. Fulminati, gli uomini sono caduti sul posto crivellati dai proiettili. Nessuno è sfuggito. Si capisce dalla loro posizione che non hanno avuto il tempo di tentare un movimento di ritirata.



“Le Miroir” n. 159, 10 dicembre 1916

Il bombardamento della “Valle della morte” tra razzi illuminanti ed esplosioni, vero “tiro di sbarramento” che gli uomini che si vedono nella foto devono comunque attraversare per attaccare il forte di Vaux



“Le Miroir” n. 83, 27 giugno 1915

NELLA STESSA REGIONE DAVANTI ALLA STESSA TRINCEA: I FRANCESI
ATTACCANO, I TEDESCHI SI ARRENDONO...

Le fotografie di combattimenti sono estremamente rare e forzatamente molto
imperfette, non disponendo l'operatore né del tempo necessario, né dei mezzi
adatti per ottenere documenti netti e precisi. È già sorprendente quando un
combattente, esposto ai proiettili e agli shrapnel, mantiene abbastanza sangue
freddo per pensare a fotografare, mentre la morte lo sfiora da ogni parte...

“Le Miroir” n. 138, 16 luglio 1916

L'OFFENSIVA DELLE ARMATE ALLEATE FRANCO-BRITANNICHE A
NORD E A SUD DELLA SOMME

Una carica di soldati inglesi sotto la mitraglia. Soldati inglesi si lanciano alla
baionetta su una posizione tedesca.



“Le Miroir” n. 141, 6 agosto 1916

Ritornando dalle nostre prime linee presso Curlu dopo molte ore di combattimenti mortali, alcuni soldati spengono la loro sete alla Somme, presso il mulino di Fargny



"Le Miroir" n. 54, 6 dicembre 1914

UN TENENTE TEDESCO UCCISO
SULL'ALBERO DA DOVE TIRAVA SUI
NOSTRI UFFICIALI

I migliori tiratori tedeschi hanno il compito di far fuoco sui nostri ufficiali: questo, colpito da un proiettile, è rimasto sul suo trespolo, tragico spaventapasseri che non spaventa i corvi.

ALLEMANDS PROJÉTÉS EN L'AIR PAR NOS OBUS



Cette photographie, comme la précédente, a été faite au bois d'Avocourt

Le 29 mars, après une préparation d'artillerie, nous sommes allés à la prise du bois d'Avocourt abandonné la semaine précédente et nos troupes s'avancèrent jusqu'au sommet d'Avocourt. C'est au cours de cette avance que furent tirés

après ces deux photographies. Les Allemands ont vu dans ces images les terribles effets produits dans leur camp par nos obus. Ils nous ont vu aller jusqu'au sommet d'Avocourt et ont vu dans ces images les terribles effets produits dans leur camp par nos obus.

“Le Miroir” n. 129, 14 maggio 1916

TEDESCHI PROIETTATI IN ARIA DALLE NOSTRE GRANATE

Questa fotografia [...] è stata fatta nel bosco di Avocourt

Il 29 marzo, dopo una preparazione di artiglieria, abbiamo sferrato un assalto all'angolo di sud est del bosco di Avocourt, abbandonato la settimana precedente e le nostre truppe sono avanzate fino al ridotto di Avocourt. È nel corso di questa avanzata che fu possibile prendere le due fotografie.

I tedeschi stessi hanno spesso menzionato i terribili effetti prodotti nei loro ranghi dai nostri cannoni.

[...]



"Le Miroir" n. 164, 14 gennaio 1917

In un villaggio della Somme, i "cuochi" inglesi, sistemati sul terreno conquistato, arato dalle granate, preparano tranquillamente il tè



“Le Miroir” n. 142, 13 agosto 1916

**Un aspetto del Mort-Homme, davanti a Verdun.
Il terreno è stato completamente sconvolto dalle
bombe. In primo piano un cratere di mina**

LE M AU PAYS DES VOLCANS ARTIFICIELS : LE PLUS LARGE



"Le Miroir" n. 167, 4 febbraio 1917

NEI PAESI DEI VULCANI ARTIFICIALI: IL PIÙ GRANDE E PIÙ PROFONDO DEI CRATERI DELLA SOMME

Osservando il più grande di questi documenti si può pensare, a prima vista, che rappresenti un gruppo di esploratori sul bordo di un crepaccio naturale o di un cratere spento in un freddo e grigio paesaggio del Tibet in cui la vegetazione è quasi bandita. E invece è un angolo del nostro bel paese di Francia ciò che questa fotografia rappresenta... Essa è simbolica. Laggiù dove 31 mesi fa, nei campi fertili, regolarmente rivoltati e concimati, maturavano i bei raccolti che pagano tutti gli sforzi e tutte le pene, il suolo mutilato somiglia a quello di un pianeta morto. Ecco ciò che l'odio può provocare alla terra che nutre gli uomini...

ET LE PLUS PROFOND DES ENTONNOIRS DE LA SOMME





“Le Miroir” n. 146, 10 settembre 1916

L'ATTACCO DELLE NOSTRE TRUPPE AL VILLAGGIO DI MAUREPAS, SULLA SOMME, IL 18 AGOSTO 1916, ALLE ORE 14,45

L'ondata all'attacco esce dalla trincea francese, mentre la nostra artiglieria, sul davanti, inonda la trincea tedesca. Sullo sfondo, in cresta, il villaggio di Maurepas

La conquista del villaggio di Maurepas, posizione importante situata sulla Somme, tra Combles e Clery, 4 chilometri prima di Curlu, è stata una bella impresa delle nostre truppe. L'attacco del crinale di Maurepas è iniziato, da sud, l'11 agosto, ed è terminato il 24, a 200 metri a nord del villaggio con la sua presa completa. Il punto culminante dell'azione fu raggiunto il 18 agosto, giorno in cui i nostri soldati s'impadronirono della maggior parte del villaggio e del calvario, non lasciando che qualche casa in rovina nelle mani dei tedeschi. Un testimone, che faceva parte delle truppe d'assalto, l'autore della fotografia che noi pubblichiamo, ci ha detto che la preparazione dell'artiglieria era stata di una tale intensità che il nemico aveva dovuto abbandonare le trincee che si vedono come linee bianche sul pendio della collina e che l'onda d'assalto non ebbe da fare che una specie di “passeggiata militare” fino al villaggio di cui si vedono le rovine sulla cresta. Bisogna evidentemente capire le espressioni dei nostri bravi combattenti e comprendere che una “passeggiata militare” di questo genere lascia molti segni.



“Le Miroir” n. 153, 29 ottobre 1916

Durante un attacco alle posizioni tedesche davanti al bosco di Vaux-Chapitre, un battaglione di rincalzo che va all'attacco raggiunge le nostre prime linee sotto i bombardamenti.

Da lontano, a sinistra, il forte di Souville



"Le Miroir" n. 259, 10 novembre 1918

MITRAGLIERE TEDESCO UCCISO DA UNA GRANATA CHE HA FRANTUMATO NELLO STESSO TEMPO LA SUA MITRAGLIATRICE

Tallunate dalle armate alleate vittoriose, le divisioni tedesche si sforzano invano di riorganizzarsi su un nuovo fronte, lasciando alle compagnie dei mitraglieri il compito di coprire la loro ritirata.

LE MIROIR

LES ALLEMANDS ONT SUBI DES PERTES ÉNORMES



L'ennemi enlève ses morts. — Un champ de bataille après le combat

Un ennemi après, durant la première phase de l'attaque de Verdun, les Allemands ont été perdus devant les tranchées françaises. Ils ont été tués, blessés, capturés, et ont été perdus dans les fossés. Les Allemands ont été tués, blessés, capturés, et ont été perdus dans les fossés.

Les Allemands ont été tués, blessés, capturés, et ont été perdus dans les fossés. Les Allemands ont été tués, blessés, capturés, et ont été perdus dans les fossés.

“Le Miroir” n. 121, 19 marzo 1916

I TEDESCHI HANNO SUBITO DELLE
PERDITE ENORMI

**Il nemico porta via i suoi morti. Un campo di
battaglia dopo il combattimento**

Si stima che durante la prima fase dell'attacco di Verdun, i tedeschi non hanno perso meno di 100.000 uomini tra uccisi, feriti e prigionieri, mentre le nostre perdite sono state relativamente basse. In certi posti i cadaveri erano accatastati in mucchi. I prigionieri sono unanimi nel riconoscere gli effetti spaventosi della nostra artiglieria. Una di questa foto, che era di un tedesco ferito, rappresenta il nemico che porta via i suoi morti; l'altra i cadaveri degli assalitori rimasti sul terreno.



“Le Miroir” n. 63, 7 febbraio 1915

GLI AUSTRIACI NON RISPARMIANO NESSUNO: VENTISETTE PRIGIONIERI SERBI MASSACRATI A CHABATZ

Obbligati a battere in ritirata, gli austriaci hanno rabbiosamente assassinato questi infelici dopo averli disarmati. I cadaveri sono stati trovati nel cortile di un farmacista

Alle atrocità commesse dai tedeschi in Belgio e in Francia, gli austriaci hanno risposto in Serbia con atrocità innominabili la cui premeditazione non può essere messa in dubbio. Nelle istruzioni date alle sue truppe, il generale Hortenstein, comandante del IX Korps, si esprime in effetti così: “Verso una tale popolazione, non c'è posto per alcun sentimento di umanità o generosità. Io non permetto che si facciano prigionieri gli abitanti che saranno trovati senza uniformi ma con le armi; essi devono essere fucilati senza eccezione. Entrando nei luoghi abitati, bisogna subito procurarsi degli ostaggi (preti, maestri di scuola, personalità). Questi ostaggi devono essere fucilati se un solo colpo di fucile viene tirato sulle nostre truppe e tutte le case devono essere incendiate. Non bisogna vedere in ogni abitante trovato fuori dai villaggi che membri di una banda che ha nascosto le armi; dato che c'è poco tempo, bisogna fucilare gli abitanti trovati in queste condizioni, anche se dovessero apparire i meno sospettabili”. Per una volta i soldati austriaci hanno rigorosamente rispettato la disciplina. Il risultato si vede qui sopra.



"Le Miroir" n. 110, 2 gennaio 1916

**Gli abitanti di un piccolo comune delle regioni
invasate fotografati in serie dai tedeschi per la
redazione delle schede antropometriche**

Dimanche matin. — N° 112.

Le Miroir : 25 centimes.

DIMANCHE, 16 Janvier 1916.

LE MIROIR

PUBLICATION HEBDOMADAIRE, 14, rue Voltaire, PARIS.

LE MIROIR publie d'urgence quel qu'il soit les documents photographiques relatifs à la guerre, orientant au mieux le lecteur.



LES ALLEMANDS TRAIENT LES PRISONNIERS CIVILS COMME DES FORÇATS

Le commandant du camp de Hameln, en Alsace, a fait inscrire cette inscription dans le dos des civils : "Prisonnier de guerre, Hameln". C'est la même qu'on prend dans les bagues des criminels.

"Le Miroir" n. 112, 16 gennaio 1916

I TEDESCHI TRATTANO I PRIGIONIERI CIVILI COME DEI FORZATI

Il comandante del campo di Hameln, in Germania, ha fatto stampare questa scritta sulla schiena dei civili: "Prigioniero di guerra, Hameln". Questa misura viene riservata nei bagni penali ai criminali.

L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE VISITE LES BLESSÉS



L'ex-impératrice Eugénie rendant visite aux blessés anglais à Farnborough

Discussions have also taken place between the Government and the United Nations High Commissioner for Refugees, to resolve the situation of the 100,000 refugees in Anguilla, a situation not dissimilar to that in Guyanese territory, prior to the transfer, as in 1984, prior to the transfer.

[illegible]

"Le Miroir" n. 49, 1 novembre 1914

L'IMPERATRICE EUGENIA VISITA I FERITI

Quarantatré anni dopo la guerra franco-tedesca che doveva portare alla caduta dell'Impero, la vedova di Napoleone III, che vive ritirata in Inghilterra, ha trasformato la sua magnifica proprietà di Farnborough, vicino a Londra, in un ospedale per feriti inglesi. Ogni giorno visita i nuovi arrivati e i convalescenti, stringe la mano a ciascuno e trova per tutti parole di conforto e di incoraggiamento. Eccola mentre si intrattiene con un sergente che fu ferito alle gambe nella battaglia dell'Aisne.

"Le Miroir" n. 114, 30 gennaio 1916

Le ferite dei soldati corrispondono ai fori nei caschi indossati

Ecco le testimonianze più probanti che si possano fornire del modo efficace in cui il casco Adrian protegge i nostri soldati. Il primo casco è stato forato da un proiettile di mitragliatrice, il secondo da una pallottola di shrapnel, il terzo da una pallottola di fucile. Con il chepi queste ferite sarebbero state mortali; il casco, al contrario, ha attenuato il colpo e le ferite sono guarite senza che fosse necessaria la trapanazione. Si calcola che il casco salva circa il 40% dei feriti alla testa.



Les blessures des soldats correspondant aux trous des casques placés au-dessus

There are three groups of cells produced from each cluster of the basal olfactory bulb: the granule, glomerular and mitral. The granule neurons are the most numerous and are located in the innermost part of the bulb. The glomerular neurons are located in the middle part of the bulb. The mitral neurons are located in the outermost part of the bulb.

And the paper and literature cannot be mentioned, to say, for instance, a wealth of other of his literature at your service and you in response to the information that indicate that he cannot find the same answer as you.



"Le Miroir" n. 43, 20 settembre 1914

TIRATORI MAROCCHINI FERITI SULLE RIVE DELLA MARNA

Come gli algerini e i senegalesi, i nostri bravi tiratori marocchini, le cui cariche alla baionetta seminano il panico tra il nemico, combattono come eroi degni dell'antichità.



"Le Miroir" n. 112, 16 gennaio 1916

Nella Champagne, sulla strada di S...-P, dopo un combattimento, dei tedeschi feriti attendono, presso i cadaveri di alcuni loro compagni, che le ambulanze li portino via



"Le Miroir" n. 191, 22 luglio 1917

Una emissione di gas asfissiante messa in atto dai genieri francesi sul fronte della Champagne. Si distinguono nel fumo le silhouettes dei soldati tedeschi muniti di maschera che si arrendono

LE MIROIR

APRÈS LA CAPTURE: "VOS PAPIERS S'IL VOUS PLAÎT"



— Avant d'être conduits à l'arrière ces prisonniers remettent leurs papiers —

Voici deux photographies d'une expérience humaine. Ces Allemands viennent d'être capturés. Quel relief humain, quelle pitié se lit sur leurs visages encore éclairés par la lumière du jour, quel contraste les lignes ennemies. Tradition, donc

les jours après d'un prisonnier livré à la fois et qui, malgré l'ennemi, n'est pas parti de la tranchée, toujours la souffrance. Avant d'être conduits à l'arrière, on les interroge, on leur remet leurs papiers aux Allemands.

"Le Miroir" n. 204, 21 octobre 1917

DOPO LA CATTURA: "I VOSTRI DOCUMENTI, PER PIACERE"

Prima di essere condotti nelle retrovie, questi prigionieri consegnano i loro documenti

Ecco due fotografie di forza straordinaria. Questi tedeschi sono appena stati catturati. Nessun riflesso umano, nessun pensiero si legge sui loro visi ancora inebetiti dal bombardamento che martella le linee nemiche. Tuttavia, negli occhi smarriti di un prigioniero ferito alla testa e che a volte si appoggia, a volte si abbatte sulla parete della trincea, traspare la sofferenza. Prima di essere condotti nelle retrovie, dove saranno interrogati, consegnano i loro documenti ai "tommies".



En 1998, le nombre d'opérations chirurgicales de prothèse de hanche a augmenté de 10,5 %, passant de 10 000 à 11 050. Cette augmentation est due à la fois à la prise en compte des patients atteints d'arthrose de la hanche et à la prise en compte des patients atteints d'ostéoporose. En 1998, le nombre d'opérations chirurgicales de prothèse de hanche a augmenté de 10,5 %, passant de 10 000 à 11 050. Cette augmentation est due à la fois à la prise en compte des patients atteints d'arthrose de la hanche et à la prise en compte des patients atteints d'ostéoporose.

Ecco un documento che conferma il fatto. Catturati negli ultimi combattimenti sotto Arras, due di questi soldati-ragazzi hanno 16 anni, altri due non ne hanno che 15 e il loro sergente, in secondo piano, 18. Si dichiarano felici di essere ormai in luogo sicuro.



"Le Miroir" n. 100, 24 ottobre 1915

ALCUNI PRIGIONIERI CHE AVEVANO
 TIRATO SUI NOSTRI SOLDATI, SONO
 STATI PERQUISITI

Entrando nella trincea i tedeschi prigionieri devono mettere le mani in alto finché non sono stati perquisiti. Presi nel corso dell'attacco della "Main de Massiges", si fruga nelle loro tasche.



"Le Miroir" n. 249, 1 settembre 1918

ASSETATI, SPOSSATI, FEBBRICITANTI, DEI PRIGIONIERI TEDESCHI SI DISSETANO A UN ABBEVERATOIO

Centomila prigionieri in 40 giorni! Tale è il bilancio delle due offensive della Marna e della Somme.

La maggior parte di questi prigionieri erano molto provati dalla fame e dalla fatica quando gli alleati li hanno catturati.

L'ÉQUIPAGE D'UN TANK BRITANNIQUE DEMANDE DU RENFORT A SON CHEF



Après avoir attaché son message sous l'aile d'un pigeon, l'officier de bord fait s'envoler la bestiole

Les tanks jouent un rôle de plus en plus important dans les batailles au cours de la guerre. Ils agissent soit isolément ou en liaison avec la cavalerie, ils préparent dans l'un ou l'autre cas les voies à l'infanterie, ou forment les nœuds de leur barrière et se réduisent les axes de communication. Il arrive parfois que les commandants sont renseignés par pigeon; dans ce cas les officiers qui les

gèrent entrent en communication au moyen de pigeons voyageurs avec le commandant de la brigade ou de la division qui s'apprête à se porter au secours soit de nombreux appareils sont des batteries d'artillerie de campagne afin d'acheminer le travail commandé. Ce document officiel britannique montre comment on fait l'envoi des pigeons à bord des tanks

“Le Miroir” n. 253, 29 settembre 1918

L'EQUIPAGGIO DI UN TANK BRITANNICO CHIEDE RINFORZI AL SUO COMANDO

Dopo aver legato il messaggio all'ala di un piccione, l'ufficiale di bordo fa volare via il piccolo animale

I tanks giocano un ruolo sempre più importante nelle battaglie in corso. Sia che agiscano isolatamente o in accordo con la cavalleria, preparano nell'uno e nell'altro caso le vie alla fanteria, sfondando i fili spinati e sfoltendo i nidi di mitragliatrice. Succede qualche volta che incontrino una resistenza inattesa; in questo caso gli ufficiali che li pilotano entrano in comunicazione per mezzo dei piccioni viaggiatori con il comandante della brigata o della divisione che si affretta a mandare come rinforzo o nuovi carri o delle batterie di artiglieria da campagna per finire il lavoro cominciato. Questo documento ufficiale britannico mostra come si fa a far prendere il volo ai piccioni da bordo in un tank.



"Le Miroir" n. 259, 10 novembre 1918

Una delle vittoriose brigate della 46° divisione britannica che coopera allo sfondamento della linea Hindenburg, fotografata all'indomani della liberazione delle nostre città del nord

- E i galloni?
- Non ne ho, signor generale. Ho trenta giorni di prigionie.
- To'! E perché?
- Perché ho fotografato il Cristo di Dompierre.
- Non capisco.
- Oh, è tutta una storia, signor generale. Nessuno ci capisce niente. Fatevela spiegare dal colonnello. Ma vorrei pur sapere se ho o no il diritto di far fotografie al fronte.
- È assolutamente vietato!
- Vedete bene, signor generale. Allora me li sono meritati. Trenta giorni. Non protesto.
- E voglio sperare che non ne avrai più fatte.
- Al contrario, signor generale, ne spedisco perfino i giornali.
- Che dici?
- Oh, niente di grave, signor generale. È per il miglioramento rancio. Il *Miroir* me le paga un luigi, e io ci trinco coi compagni. Mando robe pittoresche.

Soltanto segreti di Pulcinella. Eppoi c'è la censura, a Parigi. Non si corre nessun rischio.

- Che cosa gli hai spedito, per esempio?
- Bah, la foto di Faval che aveva fabbricato una balestra, dato che non avevamo mortai nelle trincee di Frise. Le sue frecce avevano una portata di duecento metri. Non credo che abbia impennato molti *boches*.
- E che altro?
- Ultimamente la foto di Bykov, il miglior soldato della squadra, un russo che si camuffava da tronco d'albero per colpire i *boches* a bruciapelo. Invece fu lui a farsi beccare al bosco della Vacca. Una pallottola proprio in testa.
- Tutto qui?
- Sì, tutto qui, più qualche scoppio di mina, alcune vedute d'un bombardamento, foto di vecchi cadaveri impigliati in un reticolato, e scene di fantaccini all'accantonamento; credo proprio che sia tutto qui...

Blaise Cendrars, *La mano mozza*, Garzanti, Milano 1993
Traduzione di Giorgio Caproni

Cataloghi delle mostre del Museo della Guerra

Federico von Rieger. Un artista contro la guerra, 1977, pp. 28, ill., € 1,50

Lamberto Pignotti, *Figure d'assalto. Le cartoline della Grande Guerra*, 1985, pp. 143, ill., € 15,50

Pietro Morando, *Uomini e giganti. I disegni del fronte e della prigionia (1915-1918)*, con un saggio di Marisa Vescovo, 1988, pp. 165, ill., € 13,00

Maurizio Scudiero, *Le cartoline della collezione Toldo. Un documento di mezzo secolo di storia italiana*, 1988, pp. 80, ill., € 5,20

L'Arme de cavalieri e fanti, 1988, pp. 13, ill., € 1,50

Piccoli eserciti, Rovereto, 1989, pp. 43, ill., € 5,20

L'Africa in vetrina. Immagini coloniali, 1991, pp. 31, ill., € 1,50

AA.VV., *In volo per Vienna*, 1994, pp. 232, ill., € 15,50

AA.VV., *Rovereto. L'attività di Tiro al bersaglio tra l'800 e il '900. Das Scheibenschiessen im 19. Und 20. Jh.*, 1995, ill., pp. 105 (esaurito)

Sui campi di Galizia 1914-1917, a cura di Gianluigi Fait e Camillo Zadra, 1995, pp. 25, ill.

A. T. Wegner e gli Armeni in Anatolia. 1915 Immagini e testimonianze, 1996, pp. 45, ill., € 1,30

I giardini degli eroi. Cimiteri di guerra sul Fronte orientale 1914-1918, 1997, pp. 31, ill., € 1,30

Anselmo Bucci, *Cronache visive della Grande guerra - Croquis du Front italien*, 1997, pp. 95, ill., € 6,70

Oswaldo Bruschetti, *La figura e la forma*, 1997, pp. 45, ill., € 4,70

Ferro e fuoco - Le armi antiche dei castelli trentini, 1999, pp. 48, ill., € 5,20

Filippo Cappellano, Fernando Termentini, *Le mine antiuomo nelle guerre italiane del '900*, 2000, pp. 95, ill., € 7,80

Baratieri, Mussolini e la regina Taytù, 2001, pp. 35, ill., € 4,70

Radiofronte 1935-1945 Le radiotrasmissioni militari sui fronti dell'Italia in guerra, 2003, pp. 125, ill., € 8,50

Le donne, la moda, la guerra. Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale, a cura di Enrica Morini e Margherita Rosina, 2003, pp. 156, ill., € 14,00

Invisibili al nemico. Il mimetismo nell'5e uniformi del Novecento, a cura di Filippo Cappellano, Marco Leonardi, Davide Zendri, 2004, pp. 128, ill., € 14,00

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2005
da Edizioni Osiride - Rovereto (TN)
Viale della Vittoria 15 bcd
osiride@osiride.it

Printed in Italy

Stefano Viaggio

Laureato in Storia dei Partiti Politici presso l'Università La Sapienza di Roma, dal 1978 esercita la professione di programmatista-regista presso la Sede Rai della Valle d'Aosta ed ha realizzato sino ad oggi programmi televisivi prevalentemente di carattere storico.

Luigi Tomassini

Insegna Storia Contemporanea all'Università di Bologna. Si è interessato di storia della Prima guerra mondiale, pubblicando tra l'altro il volume *Lavoro e guerra. La mobilitazione industriale italiana 1915-18*, per le Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli. Si è occupato a più riprese anche di storia della fotografia, pubblicando vari saggi sul rapporto fra fotografia e storia culturale e sociale dell'Italia e di altri paesi europei. Condirettore di "AFT", Rivista di Fotografia e Storia, fa parte del Comitato Scientifico del Museo di Storia della Fotografia F.lli Alinari.

Joëlle Beurier

Ricercatrice francese dell'Istituto Universitario Europeo di Firenze, sta concludendo una tesi su *Photographies de presse pendant la Grande Guerre: France, Allemagne, Grande-Bretagne*.

